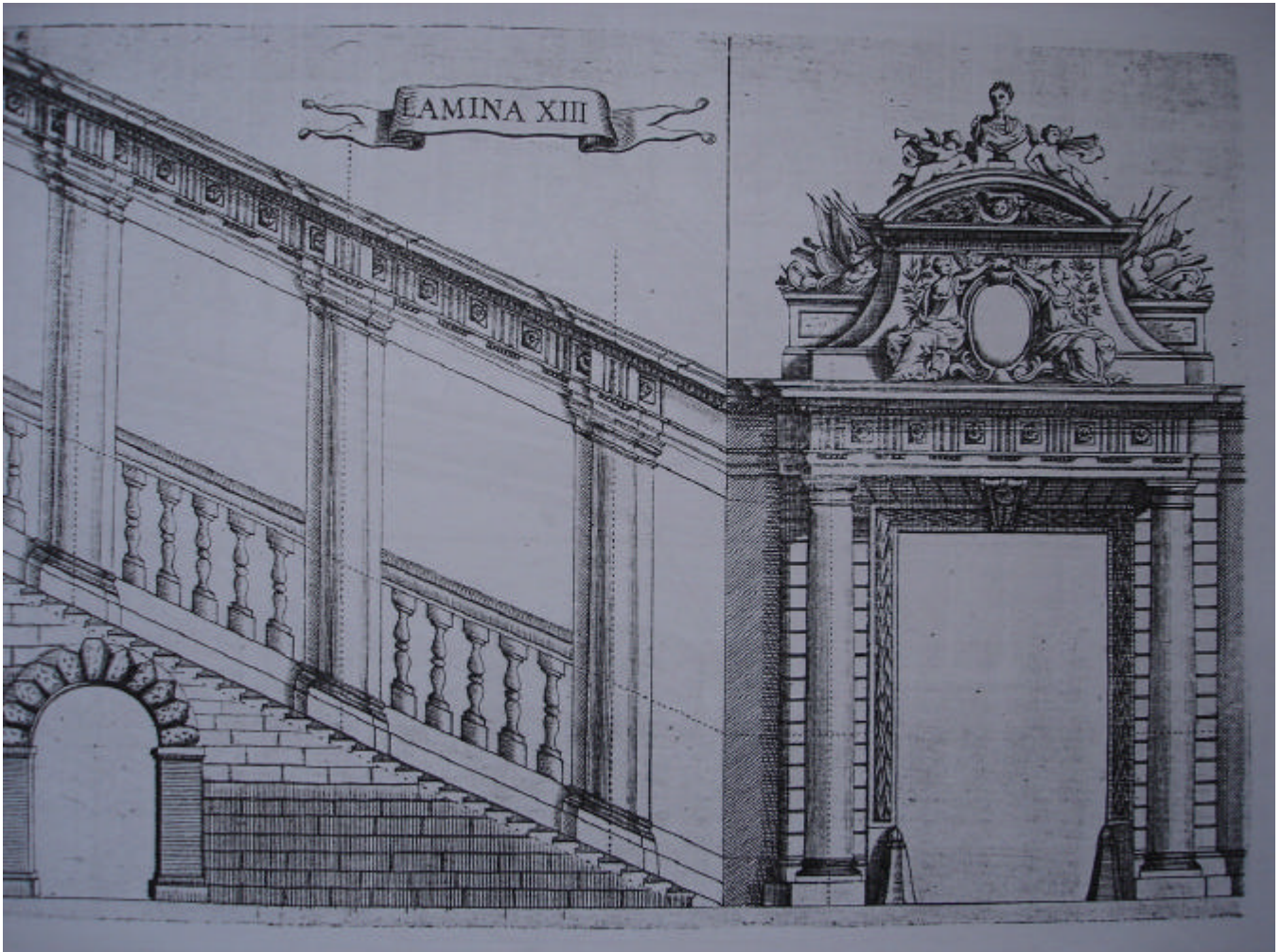


UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



*La Architectura civil recta y obliqua* de Juan Caramuel  
de Lobkowitz en el contexto de la Teoría de la  
Arquitectura del siglo XVII

Carlos Pena Buján

# ***La Architectura civil recta y obliqua* de Juan Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII**

Tesis doctoral realizada por  
Carlos Pena Buján

Dirigida por el Profesor  
Dr. Alfredo Vigo Trasancos

Vº Bº del director:

Fdo.: Alfredo Vigo Trasancos

Fdo.: Carlos Pena Buján

Universidad de Santiago de Compostela  
Departamento de Historia del Arte  
2007



*A mis padres, Gonzalo Pena y Urbana Buján,  
por su incondicional apoyo*



# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	7
NOTA PREVIA.....	11
I.- INTRODUCCIÓN.....	13
1.- Presentación del tema.....	15
2.- Fuentes.....	19
2.1.- Fuentes para la comprensión del pensamiento de Caramuel.....	19
2.1.1.- Caramuel como fuente.....	20
2.1.2.- Fuentes que manejó Caramuel.....	21
2.2.- Fuentes para la contextualización del pensamiento de Caramuel.....	25
2.2.1.- Fuentes que hablan sobre Caramuel.....	25
2.2.2.- Fuentes de corte teórico y biografías de artistas.....	28
3.- Historiografía.....	33
4.- Una breve biografía de Caramuel.....	45
II.- PREMISA: La Historia de la Teoría de la Arquitectura y su estudio.....	53
III.- ANÁLISIS: La Teoría de la Arquitectura de Caramuel.....	69
1.- Del cielo a la tierra: Arquitectura y Teología.....	75
1.1.- Dios arquitecto.....	76
1.1.1.- Fuentes y precedentes.....	76
1.1.2.- La visión de Caramuel.....	88
1.2.- El Escorial.....	97
1.2.1.- Fuentes y precedentes.....	97
1.2.2.- La visión de Caramuel.....	104
2.- La tradición: La arquitectura recta.....	111
2.1.- La arquitectura y el arquitecto.....	111
2.1.1.- Fuentes y precedentes.....	111
2.1.2.- La visión de Caramuel.....	117
2.2.- Los elementos de la arquitectura.....	135
2.2.1.- Y Dios diseñó dos columnas.....	135
2.2.1.1.- Fuentes y precedentes.....	136
2.2.1.2.- La visión de Caramuel.....	140
2.2.2.- Los cinco “órdenes clásicos”.....	146
2.2.2.1.- Fuentes y precedentes.....	146
2.2.2.2.- La visión de Caramuel.....	166
2.2.3.- De la columna como cuerpo al cuerpo como columna.....	175
2.2.3.1.- Fuentes y precedentes.....	176
2.2.3.2.- La visión de Caramuel.....	190
2.2.4.- Dos “géneros” de columnas: mosaico y ático.....	197
2.2.4.1.- Fuentes y precedentes.....	198
2.2.4.2.- La visión de Caramuel.....	204

2.2.5.- El “orden gótico” .....	206
2.2.6.- Los órdenes: ¿sistema o conjunto?.....	219
3.- La innovación: La arquitectura oblicua.....	227
3.1.- Fuentes y precedentes.....	227
3.2.- La visión de Caramuel.....	258
IV.- SÍNTESIS: La Teoría de la Arquitectura de Caramuel en su contexto...	265
1.- Los ecos de Vitruvio en la tratadística arquitectónica europea del siglo XVII.....	269
2.- El nacionalismo cerebral: la autoafirmación teórica de la arquitectura local.....	283
3.- El nacionalismo histórico: la afirmación hispana en el tratado de Caramuel.....	307
V.- CONCLUSIONES.....	321
VI.- BIBLIOGRAFÍA.....	339
1.- Abreviaturas de los libros de <i>La Biblia</i> .....	341
2.- Abreviaturas de revistas.....	342
3.- Fuentes.....	343
4.- Estudios.....	348
VII.- LÁMINAS.....	379

## AGRADECIMIENTOS

Uno de los lados más amables del solitario mundo de la investigación consiste en poder dejar constancia de la sincera gratitud hacia aquellas personas que, de un modo u otro, han hecho más sencilla la realización de una, sin duda, ardua tarea. Es siempre un placer poder poner por escrito la lista de estos desinteresados y amables colegas y amigos que han contribuido a reducir tiempos, esfuerzos y, sobre todo, a mejorar de diversas maneras los resultados de un trabajo que siempre estará condicionado por las limitaciones intelectuales de su autor.

Quisiera por ello dejar constancia de mi gratitud, en primer lugar, al profesor Alfredo Vigo Trasancos, quien me descubrió hace muchos años lo fascinante que puede ser la Historia de la Arquitectura y que, sobre todo, tuvo la amabilidad de aceptar dirigir este trabajo y posteriormente, y como si de un ser vivo se tratara, siguió muy de cerca su evolución, maduración y cambios, invitándome constantemente a “dimensionar la realidad”. Sus cuestiones, ideas, correcciones, dudas y sugerencias, planteadas a lo largo de largas y generosas horas de conversación son, ni que decir tiene, tan dignas de mención y gratitud como su extraordinaria diligencia, paciencia y confianza, ingredientes todos ellos sin los cuales hubiera sido imposible trabajar.

En segundo lugar, esta tesis nunca hubiera sido la aquí presentada de no haber tenido la fortuna de asistir a las lecciones sobre Arquitectura del Renacimiento, Neurohistoria del Arte y Arte del Mundo del profesor John Onians en la Universidad de East Anglia en el año 2004. Su extraordinaria disponibilidad, sus sugerencias y orientaciones, su invitación a superar los miedos y límites de lo presuntamente abarcable y, sin duda, su magisterio, han sido claves en mi maduración intelectual y me han hecho ver la Historia del Arte desde una perspectiva más amplia y “cerebral”. Pero sin lugar a dudas, es su formidable generosidad intelectual lo que más tengo que agradecer, habida cuenta de las numerosas dudas que me solucionó, las certeras claves que me indicó e, incluso, la amabilidad que tuvo de facilitarme algún trabajo suyo todavía inédito. Su extraordinaria hospitalidad me permitió conocer a su esposa, la profesora Elisabeth de Bièvre, que no sólo planteó preguntas ciertamente apropiadas, sino que contribuyó junto con Onians a que mis fríos días en Norwich fueran a la vez familiares e intelectualmente inolvidables.

Otras personas, aun sin conocerme directamente, han tenido la gentileza de facilitarme libros y artículos suyos de gran utilidad para mi trabajo, y así quisiera



agradecer al profesor Juan Antonio Ramírez el haberme regalado hace varios años uno de sus sugerentes libros, y a los doctores María Dolores Martínez Gavilán y Jacob Schmutz, ambos colegas caramuelianos en sus facetas filológica y filosófica, el haberme hecho llegar sus más recientes publicaciones.

En mis dilatadas estancias romanas entre el 2005 y el 2007, contraí deudas de gratitud con el profesor Maurizio Gargano, quien puso el dedo en la llaga en numerosos problemas y me hizo plantearme multitud de cuestiones que, sin duda, se ven reflejadas en mi trabajo. Asimismo el profesor Augusto Roca de Amicis, con sus vastos conocimientos bibliográficos, me orientó cada vez que tuve problemas o dudas en cuestiones relacionadas con el Barroco italiano. El doctor Martin Raspe me proporcionó múltiples sugerencias e ideas con las que mejorar mi tesis y puso a mi disposición sus amplios conocimientos en materia de arquitectura, en general, y en Borromini en particular. El profesor Richard Bösel, además de orientación, magisterio y exquisita conversación, tuvo la amabilidad de discutir conmigo la estructura y contenido de mi tesis, ayudándome a hacerla más clara.

Por otra parte, y de una manera más concreta, otros profesores solucionaron mis dudas en cuestiones más específicas. Quisiera por ello recordar aquí al profesor Pierre Gros por su ayuda con Vitruvio, al profesor Joseph Connors, que me solucionó problemas sobre Borromini y el público de las iglesias romanas del siglo XVII, el profesor Tod Marder, por su ayuda con Bernini, y la profesora Alina Payne, por su orientación bibliográfica en Teoría de la Arquitectura. Asimismo, el doctor Filippo Camerota tuvo la amabilidad de discutir conmigo cuestiones sobre Caramuel en las que nuestras posiciones son divergentes.

Siguiendo en el mundo académico, y esta vez en Santiago, los comentarios y críticas de los profesores José Carlos Bermejo Barrera y Jesús Ángel Sánchez García cuando juzgaron otros trabajos míos, me han ayudado no sólo a orientar ciertos aspectos sino a mejorar e incluso corregir otros que estaban equivocados. La profesora Ofelia Rey Castelao, además de estos menesteres, me orientó bibliográficamente en la Historia de España del siglo XVII.

Un lugar especial merece Athina Papanicolaou, que está realizando su tesis doctoral sobre el nacionalismo en la teoría de la pintura española del Siglo de Oro, y cuyas sugerencias, estimulantes discusiones y orientación bibliográfica han sido preciosas en ciertos aspectos de este trabajo.

No puedo dejar asimismo de escribir unas líneas sobre aquellos amigos que han sufrido mi vicio de la compra de libros y los han cargado cruzando mares, incluso océanos. Así las cosas, agradezco su ayuda física a María Jesús Rey Sueiras, Carlos Abalde Ramiro y el doctor Jorge Casalderrey Solana. Ana García Campos, además de estos menesteres, fue la más paciente interlocutora a la hora de proporcionar explicaciones, orientación bibliográfica y solucionar cuestiones de naturaleza neurológica, poniendo a mi disposición su tiempo y sus amplios conocimientos en Medicina.

Desde el punto de vista de la investigación, también es para mí un placer poder dejar constancia de las principales instituciones que pusieron sus recursos a mi disposición. En España las bibliotecas de la Universidad de Santiago y Salamanca, así como las del CSIC en Madrid y la Biblioteca Nacional. En Inglaterra, las de la University of East Anglia, las bibliotecas Bodleian, Taylor y Sackler de la Universidad de Oxford y la londinense British Library. En Italia, la biblioteca de la Scuola Normale Superiore di Pisa, la biblioteca “Guglielmo de Angelis d’Ossat” de la Università della Sapienza de Roma, la Biblioteca Apostólica Vaticana y, sobre todo y de una manera muy especial, la Bibliotheca Hertziana y la de la British School en Roma, que me acogieron durante largos meses de estudio y en las que esta tesis tomó su aspecto definitivo. Gran parte de estos desplazamientos y estancias fueron posibles gracias a generosas ayudas concedidas por los Ministerio de Educación, Cultura y Deportes; Ciencia y Tecnología; y Educación y Ciencia. Los resultados de la tesis se enmarcan en el contexto de dos proyectos de investigación financiados por los Ministerios de Ciencia y Tecnología, y Educación y Ciencia dirigidos por el profesor Alfredo Vigo Trasancos (BHA2002-00816 y HUM2005-04237)

Sin lugar a dudas, y volviendo a los seres humanos, un lugar muy especial en estos agradecimientos lo debe ocupar la doctora Pilar Diez del Corral Corredoira. Su paciencia en la lectura de mis trabajos, infinidad de conversaciones y discusiones, su inquebrantable apoyo y generosa ayuda, sus palabras de ánimo, y mil motivos más que no pueden ser especificados aquí puesto que ocuparían más que el cuerpo de esta extensa tesis, exceden con mucho cualquier palabra o frase de gratitud.

Finalmente, mis padres sufrieron con paciencia mis ausencias y, sobre todo, mis presencias y han sido un punto de apoyo básico a lo largo de toda mi vida. Por éstos y tantos otros motivos, larga lista, les quisiera dedicar los resultados de varios años de trabajo, aquí presentados.



## NOTA PREVIA

- Con la intención de tener una visión lo menos contaminada posible y lograr la máxima fidelidad a las ideas de sus autores, se ha tratado de leer las fuentes en su idioma original y en su *editio princeps*, especialmente habida cuenta que algunas versiones en castellano no son todo lo fiables que se deseara y que un alto porcentaje de las manejadas ni siquiera han sido traducidas a nuestra lengua. Así, se han leído en el idioma en que fueron escritas las fuentes en castellano, inglés, francés, portugués e italiano. En consecuencia, todas las traducciones al español de textos en estas lenguas son mías.
- Sin embargo, las fuentes en alemán y latín de las que hay traducciones a otros idiomas, las leí en estas versiones e indico su traductor a pie de página. Aquéllas que nunca se tradujeron, fueron leídas en su versión original y la traducción aquí empleada también la realicé yo mismo.
- En relación a los textos bíblicos, he seguido la que se supone que es la mejor edición y traducción publicada en castellano, la *Biblia de Jerusalén*<sup>1</sup>. Los nombres de personas y lugares citados en estos textos han sido escritos siguiendo la transcripción de estos estudiosos. En cuanto respecta a las siglas de los libros que componen la *Biblia*, también se han seguido las empleadas por este equipo de traductores. Su lista se adjunta en la página 341
- Los títulos de las revistas más consultadas se refieren en las abreviaturas habituales, cuya lista se adjunta en la página 342.
- Todas las referencias a pasajes bíblicos y a fragmentos de tratados de arquitectura han sido puestas a pie de página y no intercaladas en el texto entre paréntesis con la finalidad de agilizar la lectura, aunque ello suponga multiplicar su número.
- Aun cuando soy consciente de que la expresión “orden arquitectónico” con el sentido que nosotros le damos aparece en Vignola y lo seguirán Palladio, Cellini y tantos otros autores, ha sido empleada de manera indistinta en escritos anteriores por una mera cuestión de estilo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1998.

<sup>2</sup> THOENES, C.; GÜNTHER, H.: “Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?”, en *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento* (ed. M. Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, 261-310, espec.266.



# **I.- INTRODUCCIÓN**



## 1.- PRESENTACIÓN DEL TEMA

En el año 1678 Juan Caramuel de Lobkowitz publicó en la ciudad de Vigevano, de la que a la sazón era obispo, un tratado en el que daba a conocer los frutos de las reflexiones sobre materia arquitectónica que había estado madurando a lo largo de unos cincuenta años. Esta obra, titulada *Architectura civil recta y obliqua*, es, sin lugar a dudas, uno de los más complejos e interesantes tratados sobre la materia escritos en el siglo XVII y en él se recoge y se matiza no sólo toda la tradición de reconstrucción del Templo de Salomón, sino también la tradición clásica referida al arte de construir, toda vez que las novedosas ideas de su autor que, en materia arquitectónica, se referían sobre todo a la definición y descripción del concepto de “arquitectura oblicua”<sup>1</sup>.

Este texto, que por su contenido resulta interesante en sí mismo, adquiere una mayor relevancia cuando es situado en el marco de la tratadística no sólo española, sino dentro de un más amplio contexto europeo, habida cuenta que refleja ciertas preocupaciones características de su momento histórico y que, en cierto modo son consecuencia de la praxis constructiva del siglo XVI a lo largo de las distintas geografías que trataron de hacer suyo el lenguaje que intentaba revivir la arquitectura del mundo antiguo.

Con todo, y al igual que ocurre con muchos otros tratados arquitectónicos del siglo XVII, el de Caramuel no ha recibido por parte de la historiografía la atención que parece merecer, aun cuando en los últimos años esta situación parezca haber cambiado y se hayan llevado a cabo ciertas investigaciones que se refieren a aspectos concretos.

Así las cosas, el presente trabajo trata de arrojar luz sobre el tema, si bien es cierto que desde un punto de vista teórico todavía no se han establecido unas pautas claramente definidas para efectuar de una manera “apropiada” el estudio de un tratado de arquitectura. Es por ello por lo que se han dedicado unas sucintas reflexiones a esta cuestión (que componen el apartado II), en las que se explica por qué se considera que para llevar a cabo un estudio de un tratado de arquitectura no basta con una aproximación analítica a su contenido, sino que éste habrá de ser situado en un más amplio contexto y, en este sentido, se debe llevar a cabo una operación de síntesis para enmarcar las conclusiones en el más general marco de una disciplina que, en este caso,

---

<sup>1</sup> CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Architectura civil recta y obliqua*. Vigevano: Camillo Corrado, 1678 [existe una edición facsimilar con un estudio preliminar de Antonio Bonet Correa publicada en Madrid: Turner, 1984].



podríamos llamar Historia de la Teoría de la Arquitectura. Las partes analítica y sintética se corresponden con los apartados III y IV de este estudio, respectivamente.

En cierto modo, el estudio de las teorías de la arquitectura que no se corresponden de manera directa con las realidades edificadas no siempre ha sido afrontado con toda la profundidad que mereciera por parte de los historiadores, de manera tal que el análisis de las producciones materiales ha prevalecido sobre el estudio de ideas que se dibujaron o narraron y que son susceptibles de ser estudiadas, aun en el caso de que no sean coherentes ni sensatas. El conocimiento de este legado es absolutamente indispensable para saber más acerca de las preocupaciones estéticas, teóricas y, en este caso, constructivas de un determinado momento, o lo que es lo mismo, algunas de las claves para tener un conocimiento lo más fundamentado y completo posible de la propia Historia del Arte.

Con el trabajo aquí realizado se pretende profundizar en el pensamiento sobre materia arquitectónica de un hombre a partir de un texto publicado tras numerosos años de estudio y hacia el final de su vida, pero con la intención de ahondar en el texto en sí mismo, no en el pensamiento de su autor de una manera imprecisa, general ni abstracta. En este sentido hay que indicar que, por una parte, el trabajo presentado es un estudio puramente de fuentes y realizado, sobre todo, a partir de textos contemporáneos y previos al autor, aunque muchas veces se haga necesario, casi imperativo, recurrir a ciertas realidades constructivas cuyo eco en su Teoría de la Arquitectura no es precisamente anecdótico. Por otra parte, se entiende que la contribución de Caramuel es la de un cerebro –individual como tal– cuyas redes neuronales han sido configuradas a partir de unas determinadas circunstancias y en un entorno concreto, con el matiz añadido del poder que tiene la arquitectura de afectar a los espectadores que la perciben<sup>2</sup>.

Al encarar un estudio monográfico de un determinado autor se adopta una postura toda vez que se corren ciertos peligros. En primer lugar, hacer algo así implica sumarse a la idea de que no existe el Arte, sino que existen los artistas<sup>3</sup>. En este sentido este trabajo se aleja de la denominada “Historia del Arte sin nombres” y pretende

---

<sup>2</sup> El profesor John Onians ya apuntaba esta cualidad de la arquitectura en su libro *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*. New Jersey: Princeton University Press, 1988, 6, idea que desarrollaría posteriormente en otros trabajos hasta llegar a proponer la posibilidad de realizar estudios neurohistóricos del arte.

<sup>3</sup> Esta afirmación recuerda claramente a von Schlosser y Gombrich. Véase por ejemplo GOMBRICH, E.H.: *La Historia del Arte*. Barcelona: Debate, 1997, 15. Sobre esta aseveración y von Schlosser véase GOMBRICH, E.H.: *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*. Turín: Einaudi, 1999, 103.

adoptar un enfoque que se acerque al hombre en tanto que animal racional y en este sentido convierte a Caramuel en un simple ser humano con preocupaciones en materia arquitectónica dignas de estudio, eso sí, siempre situado dentro del contexto del tiempo que le tocó vivir. Con todo, al realizar una monografía se corre el peligro de caer en la idealización y heroización del monografiado. Vasari consagró el género de la biografía del artista en los tiempos modernos –con motivaciones muy distintas de las aquí defendidas–, y el Romanticismo coadyuvó a la creación de la leyenda del artista de genialidad creativa, consecuencia de ciertas conjunciones astrales. Es evidente que para no caer en este tipo de visiones, casi astrológicas, es necesario adoptar, al menos, un principio correctivo; el uso de la capacidad de juicio inherente a los seres humanos y que nos permite establecer las delimitaciones de la racionalidad de los argumentos esgrimidos, para así tratar de alejarnos de la definición de los biógrafos que dio Freud:

“Los biógrafos están obsesionados con sus héroes en un modo muy especial. En muchas ocasiones éstos eligieron a sus héroes en tanto que objeto de sus estudios porque, debido a razones de su propia vida emocional, sienten una especial debilidad por él desde el principio. Han consagrado sus energías a un ejercicio de idealización, pretendiendo inscribir al gran hombre entre la lista de sus modelos infantiles, reviviendo en él, quizás, la idea que el niño tenía sobre su padre”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> FREUD, S.: *Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood*, cit. en SOUSSLOFF, C.M.: *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*. Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press, 1997, 112.



## **2.- FUENTES**

El estudio de las fuentes es el núcleo de este trabajo, ya que se considera que son la herramienta fundamental para llevar a cabo el examen del pensamiento sobre materia arquitectónica de Caramuel. Para ello, se han utilizado dos tipos de texto; por una parte aquéllos que son absolutamente imprescindibles para la comprensión directa de su Teoría de la Arquitectura, esto es, sus propios escritos, habitualmente cargados de datos interesantes sobre su propia biografía tanto personal como intelectual, y asimismo las fuentes que él conocía, verdadero punto de apoyo para poder rastrear las innovaciones que propuso. Por otra parte, los textos que son necesarios para comprender su aportación dentro de un contexto –y en este sentido son interesantes los escritos en los que se habla de su producción intelectual, para poder tener una mejor comprensión de la difusión, comprensión, negación o aplicación de su pensamiento–, así como diversos escritos sobre Teoría de la Arquitectura, Teoría del Arte en general, o bien biografías de artistas de diversos puntos de la geografía europea.

Con todo, y aunque en este apartado se exponga una relación limitada a textos escritos, la propia arquitectura se muestra asimismo como una verdadera fuente, en ciertos aspectos, para el estudio de su Teoría de la Arquitectura, especialmente habida cuenta de la itinerante vida que nuestro tratadista transcurrió a lo largo de múltiples puntos de la geografía europea. Así las cosas, la arquitectura que conoció también será un punto de referencia a tener en cuenta con el fin de conocer su repertorio visual y el eco que éste pudo haber generado en su concepción del arte de construir, y por ello la arquitectura y los arquitectos con los que entró en contacto serán a lo largo de las páginas de este trabajo fuentes en sí mismas que podrán aclarar algunas cuestiones.

### **2.1.- FUENTES PARA LA COMPRENSIÓN DEL PENSAMIENTO DE CARAMUEL**

En este apartado se expondrán cuáles han sido las fuentes con una vinculación estrictamente directa con Caramuel que han sido utilizadas para la realización de este trabajo, divididas en dos grupos. En el primero de ellos se dará cuenta de cuáles son algunos de los textos del propio autor necesarios para la comprensión de su pensamiento en materia arquitectónica. En este sentido, y aclarada la intención de estudiar un tratado concreto, otros escritos del mismo autor coadyuvan a la comprensión del mismo. En el

segundo bloque de este apartado se especificarán cuáles fueron las fuentes que él mismo leyó y que, por tanto, conocía, bien fuese para seguirlas, bien para disentir.

### 2.1.1.- CARAMUEL COMO FUENTE

Aunque pueda parecer una obviedad, lo primero que hay que indicar es que partimos de la premisa de que lo que Caramuel pensaba es lo que aparece reflejado en sus escritos, aun cuando en algunos apartados le hubiéramos agradecido que se explayara en mayor medida. Es por ello por lo que el ingente legado textual que Caramuel nos ha proporcionado constituye la base de nuestra aproximación a su pensamiento. Si bien es cierto que nos transmitió interesantísimas imágenes que ilustran sus ideas y que aplicó su concepción de la arquitectura oblicua en la fachada del Duomo de Vigevano –única obra arquitectónica que diseñó y se construyó–, también lo es que su actual imagen es fruto de ciertas restauraciones que quizá hayan desvirtuado en cierta medida su aspecto, de modo tal que, para conocer su concepción general de la arquitectura parecen más fiables sus escritos, no en vano, en arquitectura, al margen de las restauraciones, puede llegar a haber un verdadero abismo entre el proyecto y la ejecución.

Ya que constituye el objeto y objetivo de este trabajo el estudio de la *Architectura civil recta y obliqua*, es una obviedad indicar que ésta es la principal fuente que se ha manejado, aun cuando ciertos aspectos del pensamiento en materia arquitectónica de su autor no queden lo suficientemente claros o explícitos. Por ello, su *Mathesis biceps*<sup>5</sup> resulta una obra de capital importancia para entender la concepción que nuestro teórico tenía de las matemáticas, una disciplina que tanto marcó su pensamiento, no en vano, y en palabras de Bonet Correa, ‘con el padre Joseph Zaragoza (1625-1678) y Antonio Hugo Omerique (1634-1700) constituye el trío de los mejores matemáticos españoles de su época’<sup>6</sup>. No podemos olvidar, tampoco, que la tercera parte de su *Cursus Mathematicus*, que se titulaba *Mathesis architectonica*, fue la que aumentada y traducida al castellano, constituyó la *Architectura civil recta y obliqua*<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Mathesis Biceps Vetus et Nova*. Campania: Officina Episcopali, 1670.

<sup>6</sup> BONET CORREA, A.: “Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del Barroco”, introducción a Caramuel: *Architectura*, XX-XXI. Existe asimismo una tesis doctoral (inédita) presentada en el año 1978 en la Universidad de Valencia que desarrolla este tema GARMA, S.: *Aportaciones de Caramuel al nacimiento de la matemática moderna*.

<sup>7</sup> BONET CORREA: “Juan Caramuel”, XXI.

De la misma manera, ciertos libros en los que Caramuel deja entrever con claridad sus ideas políticas, son útiles para una mejor comprensión de determinados aspectos de su pensamiento e imbricarlos en un desarrollo histórico. En este sentido destacan aquellos trabajos en los que plantea la legitimidad de Felipe II como monarca del trono portugués, en un momento histórico en que el vecino país estaba a punto de escindirse, o ya lo había hecho. Son, en primer lugar su *Philippus Prudens Caroli V Imp. Filius Lusitaniae, Algarbiae, Indiae, Brasiliae Legitimus Rex Demonstratus*<sup>8</sup>, y su posterior *Respuesta al manifiesto del Reino de Portugal*<sup>9</sup>.

Pero también otros escritos caramuelianos resultan interesantes porque aportan ciertos datos sobre su vida o su pensamiento. Entre los que he consultado, quisiera destacar su *Grammatica Audax*<sup>10</sup> y la *Steganographie nec non claviculae Salomonis germani, Ioannis Trithemii*<sup>11</sup>, libros que me ayudaron a comprender el modo en que Caramuel, en cierto modo, estructuraba su pensamiento.

A modo de síntesis, la mejor fuente para comprender a Caramuel es el propio Caramuel, habitualmente generoso a la hora de proporcionarnos datos sobre su propia vida, obra y pensamiento, toda vez que amable consejero a la hora de enfrentarnos a determinados temas. Por poner un ejemplo, en su *Respuesta al manifiesto del Reino de Portugal*, nos dice: “tratando con políticos, pregunta, duda y examina; oye con atención; no menosprecies lo que te dixeran con llaneza, mas funda tu discurso en lo que dexaren de decirte”<sup>12</sup>. Evidentemente, es un buen consejo para aplicar a la política, pero también lo podemos aplicar al tema que nos ocupa y, quizá, debamos plantearnos que puede resultar interesante analizar determinadas cuestiones en relación a la arquitectura que Caramuel no trata, tal vez tanto como analizar las que sí propone.

### 2.1.2.- FUENTES QUE MANEJÓ CARAMUEL

En este apartado no se pretende escribir un catálogo razonado de los libros que Caramuel podía poseer en su biblioteca, ni mucho menos, sino que se pretende exponer, simplemente, cuáles eran los textos que conocía y que, de un modo u otro, pudieron coadyuvar a la configuración de su personal modo de entender el arte de construir, y que

---

<sup>8</sup> CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Philippus Prudens Caroli V Imp. Filius Lusitaniae, Algarbiae, Indiae, Brasiliae Legitimus Rex Demonstratus*. Amberes: Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1639.

<sup>9</sup> CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Respuesta al manifiesto del Reino de Portugal*. Amberes: Officina Plantiniana de Balthasar Moreto, 1642.

<sup>10</sup> CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Gramática Audaz* (traducción de P. Arias). Navarra: Euns, 2000.

<sup>11</sup> CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Steganographie nec non claviculae Salomonis germani, Ioannis Trithemii*. Colonia: Typis Egmondadis, 1635.

<sup>12</sup> CARAMUEL: *Respuesta*, 2.

al mismo tiempo son un punto de partida básico de cara a comprender cuáles fueron las innovaciones que el pensador que nos ocupa realizó en el campo de la teoría de la arquitectura.

En general, se puede afirmar que estas fuentes aparecen mencionadas explícitamente a lo largo de las páginas de la *Architectura civil recta y obliqua* y, al menos por cuanto respecta a nuestros intereses en este trabajo, consisten básicamente en tratados sobre arquitectura, matemáticas, libros teológicos y libros de Historia. Parece sensato reducir las fuentes de este modo habida cuenta que lo que se pretende hacer en este momento es esclarecer aspectos del pensamiento caramueliano relacionados con la Historia de la Teoría de la Arquitectura. De este modo, y con el fin de conocer y comprender el pensamiento de nuestro teórico, y en especial las novedades que plantea, es necesario saber qué propusieron los tratadistas que lo precedieron, con el fin de averiguar en qué puntos mantiene una clara vinculación con la tradición y en cuáles Caramuel plantea rupturas, divergencias o, simplemente, dudas.

El principio de la historia más canónica lo tenemos que buscar en Vitruvio, el autor del único tratado arquitectónico escrito en la Antigüedad que llegó hasta nuestros días, previa transmisión textual a lo largo de los siglos de la denominada Edad Media, y previo “descubrimiento” a principios del siglo XV, con todas las revisiones, reinterpretaciones y exégesis que ello conllevó.

Para realizar este trabajo con la mayor precisión posible, hemos utilizado varias versiones del texto vitruviano; por una parte, una edición crítica moderna<sup>13</sup>, y por otra, las ediciones que sabemos a ciencia cierta que Caramuel conoció y tenía en su biblioteca, como puede ser la traducción italiana de Daniele Barbaro<sup>14</sup>, la interpretación

---

<sup>13</sup> VITRUVIO: *On Architecture / De architectura* [ed. Frank Granger]. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1970. Esta edición, ya clásica, publicada en la colección *The Loeb Classical Library*, fue realizada a partir del estudio del más antiguo manuscrito conservado con el texto de Vitruvio, el Harleian 2767 del British Museum, probablemente copiado en el *scriptorium* de Northumbria en el siglo VIII. No se han utilizado las traducciones al castellano existentes de la obra de Vitruvio porque en algunos aspectos no son todo lo precisas que un trabajo de investigación requiere, toda vez que se ha considerado la necesidad de tener el texto “original” en latín para evitar problemas de traducción de algunos términos de extraordinario interés en un estudio como el aquí realizado.

<sup>14</sup> BARBARO, D.: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio* [1567]. Milán: Il Polifilo, 1987. Caramuel, además de esta misma edición, tenía los fragmentos recogidos en el compendio vitruviano publicado por Laët. Véase la nota 16.

francesa de Philandrier<sup>15</sup>, y las obras citadas en el celeberrimo compendio vitruviano editado por Juan de Laët<sup>16</sup>.

En relación a las fuentes del siglo XV, sólo nos consta que Caramuel hubiese conocido el tratado arquitectónico de Alberti<sup>17</sup>, sin embargo, cita una larga relación de obras de esta temática en la centuria siguiente. Además de los comentarios a Vitruvio de Philandrier y Barbaro ya mencionados, nuestro autor conocía los más difundidos tratados que se publicaron en la península italiana en el siglo XVI, a saber, Serlio<sup>18</sup>, Vignola<sup>19</sup> y Palladio<sup>20</sup>, así como los escritos de Antonio Labacco<sup>21</sup> y Pietro Cataneo<sup>22</sup>. Asimismo, y por no romper el orden cronológico, es interesante indicar que Caramuel también conocía y cita el libro de Durero sobre la medida<sup>23</sup>.

Ya en el siglo XVII, sabemos que Caramuel conocía los tratados de Pietro Antonio Barca<sup>24</sup> y Carlo Cesare Osio<sup>25</sup>, de los que se manifiesta deudor en numerosas

---

<sup>15</sup> PHILANDRIER, G.: *Gulielmi Philandri Castilionii Galli Civis Ro. in decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes*. Roma: Andrea Dossena, 1544. La edición de este texto que tenía Caramuel era la recogida en el compendio de Laët. Véase la nota 16.

<sup>16</sup> LAËT, J.: *M. Vitruvii Pollionis de Architectura Libri decem*. Ámsterdam: Ludovicum Elzevirium, 1649. Las obras contenidas en este volumen son: Vitruvio y los comentarios de Barbaro (fragmentario) y Philandrier (íntegro), las *Plinianae exercitationes* de Claude Saumaise (=Salmasius) y obras de Gerardus Joannes Vossius, textos de Agrícola sobre medidas y pesos en la antigüedad, de Marcus Meibom sobre proporciones matemáticas y armonía musical, la *editio princeps* de un ensayo de Nicolaus Goldmann sobre la curvatura de la voluta jónica, el diccionario vitruviano de Bernardino Baldo, las opiniones de Vitruvio, Philandrier, Baldo, Bertani y Scamozzi sobre “scamilli impares”, el tratado arquitectónico de Wotton traducido al latín por el propio Laët, y finalmente otros textos menos relacionados con la arquitectura, como el tratado de pintura de Alberti con anotaciones de Jacobus Milichius, el *De statua* de Pomponio Gaurico comentado por Louis de Montjosieu (=Ludovicus Demontiosius), y unos pasajes de Saumaise sobre Solinus. Sobre las intenciones del autor de este compendio puede verse el trabajo de OTTENHEYM, K.A.: “The Vitruvius edition, 1649 of Johannes de Laet (1581-1649)”, *Lias* 25 (1998), 217-229, espec. 224.

<sup>17</sup> ALBERTI, L.B.: *De re aedificatoria* [ca.1452]. Madrid: Akal, 1991.

<sup>18</sup> SERLIO, S.: *L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizione*, Milán, Il Polifilo, 2001. La edición que tenía Caramuel es SERLIO, S.: *Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, in sei Libri divisa*. Venecia: Colombi e La Nou, 1663. Es interesante indicar esto, porque esta edición estaba integrada solamente por los cinco primeros libros y el *Extraordinario*, de tal manera que Caramuel no conocía el *Séptimo Libro*, a pesar de que había sido publicado póstumamente en 1575. Como es sabido, el tratado de Serlio se publicó por libros de la siguiente manera: Libro IV (1537), Libro III (1540), Libros I y II (1545), Libro V (1547), Libro Extraordinario (1551), Libro VII (1575), Libro VI y VIII (s. XX).

<sup>19</sup> VIGNOLA, G.B. da: *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Roma: Expensis auctoris, 1562. Probablemente la edición que tuviera Caramuel fuese la de Montano publicada en 1610. Véase la nota 27.

<sup>20</sup> PALLADIO, A.: *I Quattro libri dell'Architettura*. Venecia: Dominico de Franceschi, 1570. Caramuel manejaba una edición publicada en Venecia en 1642.

<sup>21</sup> LABACCO, A.: *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquità di Roma*. Roma: s.e., 1552. Sobre las ediciones de esta obra véase ASHBY, T.: “Il libro d'Antonio Labacco appartenente all'Architettura”, *Bibliofilia* 16 (1914), 3-21.

<sup>22</sup> CATANEO, P.: *I Quattro primi libri di architettura*. Venecia: Aldo, 1554; *L'Architettura*. Venecia: Aldus, 1567.

<sup>23</sup> DURERO, A.: *De la medida* [trad. de *Underweysung der messung*, 1525]. Madrid: Akal, 2000.

<sup>24</sup> BARCA, P.A.: *Avvertimento e regole circa l'architettura civile, scultura, pittura, prospettiva et architectura militare per offesa, e difesa di fortezze*. Milán: Pandolfo Malatesta, 1620. Caramuel tenía esta misma edición.



ocasiones, toda vez que cita las publicaciones de Baldo<sup>26</sup>, la *Nova & ultima aggiunta delle Porte di Architettura di MichelAngelo Buonarotti*<sup>27</sup>, la obra de Samuel Marolois sobre arquitectura militar<sup>28</sup>, y recurre frecuentemente al conocido *Curso matemático* del padre jesuita Claude François Milliet de Chales<sup>29</sup>. Esta última obra es una fuente verdaderamente interesante porque, además de las teorías que propone, recoge ideas y citas de otros tratadistas que, por tanto y aunque fuese indirectamente, debió conocer Caramuel, como por ejemplo Scamozzi y Viola Zanini, y además es el nexo que vincula indirectamente a nuestro tratadista con la tradición francesa a través de citas a Bullant y Philibert de l'Orme<sup>30</sup>.

Para finalizar con la tratadística de raigambre vitruviana, hay que citar otro tratado de arquitectura que Caramuel cita asiduamente, esta vez de procedencia inglesa; es la famosa obra de Henry Wotton, único tratado de arquitectura publicado en dicho país durante la dinastía de los Estuardos<sup>31</sup>.

Sin embargo, éstas no son las únicas fuentes que resultan necesarias para comprender el pensamiento en relación a la arquitectura de Juan Caramuel, sino que también es necesario saber cuáles eran las obras de temática relacionada con la reconstrucción del Templo de Salomón, tema básico y punto de partida en su concepción del mundo arquitectónico, que conocía<sup>32</sup>. Al margen de *La Biblia*<sup>33</sup> y Flavio

---

<sup>25</sup> OSIO, C.C.: *Architettura civile dimostrativamente proportionata et accresciuta di nuove regole* [1641]. Milán: Stampa Archiepiscopale, 1661. Caramuel tenía esta misma edición.

<sup>26</sup> BALDO, B.: *De verborum vitruvianorum significatione*. s.l.: Augustae Vindelicorum, 1612; *Scamilli impares vitruviani*. s.l.: Augustae Vindelicorum, 1612. Ambos trabajos aparecen recogidos en la edición de Laët, citada en la nota 16.

<sup>27</sup> *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di MichelAngelo Buonarotti*. Roma: Andrea Vaccaro, 1610. Este texto aparece recogido en la edición de la *Regola* de Vignola editada por Montano y publicada en Roma por Andrea Vaccaro en 1610.

<sup>28</sup> MAROLOIS, S.: *Fortification ou Architecture Militaire*. Ámsterdam: Ian Ianssen, 1627.

<sup>29</sup> MILLIET de CHALES, C.F.: *Cursus seu mundus mathematicus* (3 vols.). Lugduni: Officina Anissoniana, 1674. Caramuel tenía esta misma edición.

<sup>30</sup> MILLIET de CHALES: *Cursus*, 712. Cf., por ejemplo, CARAMUEL: *Architectura*, V/II, XVI, 81. SCAMOZZI, V.: *L'idea dell'architettura universale* (2 vols.). Venecia: Giorgio Valentino, 1615; VIOLA ZANINI, G.: *Della architettura* (1629, ed. facs. a cargo de A. Hopkins). Vicenza: CISA, 2001; BULLANT, J.: *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*. Ecouen: Jehan Bullant, 1564; l'ORME, P. de: *Traité d'architecture* [ed. facs. de *Nouvelles Intentions pour bien bastir et à petits fraiz* (1561) y *Premier Tome de l'Architecture* (1567)]. París: Léonce Laget, 1988.

<sup>31</sup> WOTTON, H.: *The Elements of Architecture*. Londres: John Bill, 1624. Cito aquí la *editio princeps* que yo he utilizado. Sin embargo, conviene destacar que Caramuel, siempre que hace referencia a este autor, cita la edición traducida al latín y publicada en el compendio vitruviano de Laët citado en la nota 16.

<sup>32</sup> Puede verse al respecto PENA BUJÁN, C.: “¿Diseñó Dios El Escorial?: Caramuel, el Salomonismo y la Octava Maravilla”, *Studi secenteschi* 46 (2005), 259-280.

<sup>33</sup> Los fragmentos de *La Biblia* necesarios para entender este tema son: 1R 4,15-8,13; 6,38; 8,27; 9,1-10,29; 14, 25-26; 15,16-19; 2R 14,13-14; 16,8; 16,17; 18,13-16; 24,10-13; 25,1-16; 1Cro 21,18; 2; 2Cro 1,1-7,22; Sb 9,8; 2S 7,2; 7,6-7; 24,18-25; Ez 40,1-47,12; Dn 9,27; Ag 1; 2,9; Esd 1,1-4; 1,7; 5; 1M 1,54-64; Mc 13,14; Lc 19,43-44.

Josefo<sup>34</sup>, nuestro tratadista cita las obras de François Vatable, Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando y, finalmente, Jacob Judá León<sup>35</sup>.

Para finalizar este apartado, y con un talante radicalmente distinto, habría que añadir a esta lista una última obra, que es la publicada por Fernando de la Torre Farfán con motivo de la canonización de Fernando III, y que puede haber tenido cierta importancia, como veremos posteriormente, en ciertas ideas caramuelianas en relación al Gótico<sup>36</sup>.

## **2.2.- FUENTES PARA LA CONTEXTUALIZACIÓN DEL PENSAMIENTO DE CARAMUEL**

En este apartado, como ya queda dicho, se recogerán aquellas fuentes que son útiles para nosotros, en tanto que historiadores, para poder situar correctamente la obra de Caramuel en su contexto, así como las que nos permitan poder conocer los discursos generales en los que habría que inscribir sus reflexiones. Por ello, lo dividiremos en dos bloques; el primero de ellos da cuenta de las fuentes que hablan sobre nuestro pensador y que, por tanto, podrían arrojar luz en nuestro intento de esclarecer su pensamiento en relación con la arquitectura. En el segundo se expone cuáles son otras fuentes que he tenido que utilizar en la realización de este trabajo, con el fin de conocer mejor el tema de estudio, bien sean tratados arquitectónicos, escritos de teoría del arte, biografías de artistas o bien otro tipo de documentación.

### **2.2.1.- FUENTES QUE HABLAN SOBRE CARAMUEL.**

Parece lógico considerar que las fuentes que el propio Caramuel conoció y utilizó –aunque fuera para negarlas–, son imprescindibles para comprender su pensamiento puesto que son la clave que permite averiguar cuáles son las novedades y disensiones que propone, y a la vez nos permiten analizar comparativamente sus propuestas. Sin embargo, también aquellas fuentes que hablan sobre él son una herramienta de trabajo interesante, necesaria y útil para poder comprobar las

---

<sup>34</sup> Las ediciones de Flavio Josefo aquí utilizadas son las de la colección *The Loeb Classical Library*, publicadas en Cambridge (Mass.)-Londres por Harvard University Press: *Jewish Antiquities* (7 vols.), 1978-92; *The Jewish War* (2 vols.), 1989-90; *The Life. Against Apion*, 1976.

<sup>35</sup> LEÓN, J.J.: *Retrato del Templo de Solomon*. Middelburg, 1642. RAMÍREZ, J.A. (ed.): *El Templo de Salomón* (2 vols.). Madrid: Siruela, 1991.

<sup>36</sup> TORRE FARFÁN, F. de la: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla. Al Nvevo Cvltio del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León*. Sevilla: Viuda de N. Rodríguez, 1671.

consecuencias de su obra, o lo que es lo mismo, para poder conocer las visiones *a posteriori* que sus polémicos escritos generaron.

En primer lugar, entiendo que hay que mencionar el texto que sobre arquitectura escribió el monje teatino Guarino Guarini, que será publicado años después de su muerte, pero que, en todo caso, desarrolla una amarga crítica del pensamiento y los planteamientos del tratadista que nos ocupa<sup>37</sup>. Su interés es evidente, puesto que da cuenta, por una parte, de la difusión del tratado de Caramuel en los círculos arquitectónicos, y en este caso concreto, en uno de los más destacados arquitectos del Barroco italiano, y por otra es claro testigo de que las aseveraciones caramuelianas no pasaron inadvertidas en su tiempo. Cabe recordar al respecto que la *Architectura civil recta y obliqua* fue publicada en 1678 y que Guarini murió en 1683, es decir, que el contenido del tratado caramueliano debió de impactarlo, quizá horrorizarlo, de tal manera que inmediatamente desarrolló y expuso una teoría que refutara la que nos ocupa, al menos en algunos aspectos.

Otras fuentes que considero verdaderamente interesantes para la realización de este trabajo son las biografías que sobre Caramuel se escribieron a lo largo de la Historia. La primera de ellas la redactó Lorenzo Crasso y forma parte de su obra titulada *Elogii d'houmini letterati* y fue, por tanto, escrita y publicada durante la vida de Caramuel, con lo cual nos indica lo que de él pensaban, al menos dos de sus contemporáneos<sup>38</sup>. El primero de ellos, el propio Crasso, y el segundo, Francisco Verde, autor que escribió un poema titulado *Elogium Ioanni Caramueli* que Crasso recoge en su obra<sup>39</sup>. Esta biografía ha sido seguida en lo básico, y en algunos casos de un modo que casi se podría tildar de plagio, en los autores que, desde entonces hasta nuestros días, han tratado de narrar la vida de nuestro eminente cisterciense.

La obra anteriormente mencionada se vio complementada, por ejemplo, con la biografía que publicó Jacopo Antonio Tadisi, titulada *Memoria della vita di Giovanni*

---

<sup>37</sup> GUARINI, G.: *Architettura civile*. Milán: Il Polifilo, 1968. La primera edición de esta obra fue publicada por el arquitecto piamontés Bernardo Vittone en 1737.

<sup>38</sup> CRASSO, L.: *Elogii d'huomini letterati*. Venecia: Combi & la Noù, 1666.

<sup>39</sup> "Illustrissimo dignitatis ornamento / Inclitae Hispaniae, ac nostri Saeculi Glorae / Bonorum litterarum Emporio, / Cui heroico ingenio / Grandiloque cothurno / Poetico, et Rhetorico decoro fuco, / Historico sueco, et omnigena eruditione / Scientiarum omnium fulgoribus / Lustranti, atque illustranti / laus est / Totius Literarii Orbis Academia / Quo, / Senescente mundo, / Magis adolescit Sophia; / Obstructa Sacrorum referantur Arcana. / Cuius / Lacertosis, et acutis ratiociniis, / invidia prosternitur; / Et / Difficultatibus exenteratis, / Veritas extracta / Inspicitur; / Fides propugnanda propagatur, / Haeretici plofigantur, aut luce veritatis fruuntur / Cui / Roma, debet decorem, Solitudo sapientiam, / Amicitia integritatem. Cit. en CRASSO: *Elogii*, 361.

*Caramuel*<sup>40</sup>, así como por los datos proporcionados por Nicolás de Antonio en *Biblioteca hispana*<sup>41</sup>, Ceán Bermúdez en su célebre *Diccionario Histórico*<sup>42</sup>, o Feijoo en el *Teatro crítico*<sup>43</sup>, por citar a algunos destacados autores que son de gran utilidad para conocer la fama y, sobre todo, la difusión que Caramuel tuvo en pocos años.

Sin embargo, y por otra parte, nuestro cisterciense tuvo numerosos detractores, o simplemente, personas que no compartían sus opiniones en algunos aspectos. Además del elocuente ejemplo en el terreno arquitectónico ya citado, existen una larga serie de textos en los que sus respectivos autores dan réplica a ciertas propuestas realizadas por nuestro pensador en otros terrenos y que, por tanto, se nos muestran como fuentes importantes para poder entender a Caramuel en su contexto histórico<sup>44</sup>.

Es interesante indicar asimismo que el tratado arquitectónico que escribió Domingo Antonio de Andrade en 1695 es una fuente interesante para el estudio de nuestro tratadista, al menos si queremos estudiar su eco, habida cuenta que fue

<sup>40</sup> Venecia: Giovanni Tevernin, 1760.

<sup>41</sup> ANTONIO, N. de: *Biblioteca Hispana* (2 vols.). Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.

<sup>42</sup> CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*. Madrid: Akal, 2001.

<sup>43</sup> FEIJOO, B.: *Teatro crítico universal*. Madrid: Cátedra, 1980.

<sup>44</sup> Aunque no hayan sido leídos porque no tratan temas de carácter arquitectónico, la relación completa de los textos con talante anti-caramueliano publicados en el siglo XVII y ordenados cronológicamente es: PRIEZAC, S. de: *Observations sur un livre intitulé: Philippes le Prudent, fils de Charles le Quint, vérifié roy légitime de Portugal, des Algarves, des Indes et du Brasil, composé en latin par D. Jean Caramuel Lobkowitz à Anvers*. París: 1640; SOUSA de MACEDO, A.: *Juan Caramuel Lobkowitz... convencido en su libro intitulado Philippus prudens Caroli V. Imp. Jilius Lusitaniae etc. legitimus Rex demonstratus, Impresso en el ano de 1639 y en su respuesta al manifiesto del Reyno de Portugal, impressoen este ano 1642*. Londres: Merne, 1642; FERNANDES VILA REAL, M.: *Anticaramuel, o defença del manifesto del reyno de Portugal*. París: 1643; HUMANUS ERDEMAN [Adam Adami]: *Anti-Caramuel, sive Examen et refutatio dissertationis, quam de de potestate Imperatoris circa bona Ecclesiastica proposuit J. Caramuel*. Trimonadi: Wilhelmus Frey, 1648; SOUSA PEREIRA, P. de: *Mayor triumpho da monarchia lusitana, em que se prova a visão do campo de Ourique, que teve e jurou o pio rey Dom Affonso Henriques com os tres estados em cortes; com que se da satisfação ao que sobre a mesma visã se pede per Castella em o livro... intitulado Philippus Prudens demonstratus. Author João Caramuel*. Lisboa: M. da Sylva, 1649; MARTÍNEZ de PRADO, J.: *Observationes circa Theologiam fundamentalem D.D. Ioannis Caramuel*. Alcalá de Henares: 1656; FRANCISCUS A BONA SPEI (François Crespín): *Nactua belgica ad aquilam Germanicam R.D. Caramuelis*. Lovaina: 1657; CRESPI de BORJA, L.: *Quaestiones selectae morales, in quibus novae aliquae doctrinae J. Caramuel refutantur*. Lugduni : sumptibus Laurentii Anisson & Io. Bapt. Devenet, 1658; FAGNANO, P.: *Jus canonicum sive commentaria absolutissima in libros V Decretales*. Roma: 1661; VERDE, F.: *Theologiae fundamentalis Caramuelis positiones selectae nouitatis, singularitatis et improbalitatis frustrà apellatae ab ... Ludouico Crespino a Borgia : quas tamen esse antiquas, probabiles, adeoque speculatiue, practice que securas, breuiter et clarè demonstrat*. Lugduni: sumptibus Laurentii Anisson, 1662; MERCORI, J.: *Apocrisis pro doctrina de probabilitate Pr. Fagnani adversus apologiam J. Caramuelis*. París: 1664; FAGNANO, P.: *De opinione probabili. Tractatus ex commentariis... super Decretalibus*. Roma: 1665; FERVAQUES, F.: *Disquisitio theologica*. Lovaina: 1665; FRANCISCUS A BONA SPEI (François Crespín): *Apologema retortum pro Pr. Fagnani doctrina contra doctrinam de probabilitate J. Caramuelis*. Amberes: 1665; MARÇAL, F. (Franciscus Marzal): *Dialecticam certamen Artis Lullianae singulare defensionum in Caramuelem antiperipateticum. De arte inveniendi médium*. Palma: Raphaelis Moya et Tho., 1666; CÁRDENAS, J.: *Crisis theologica sive disputationes ex morali theologia, in quibus pro votis ill. D.J. Caramuelis quamplurimae eius opiniones ad crisim revocantur*. Lyon: 1670.

publicado sólo diecisiete años después del caramueliano y que el pensamiento de éste aparece reflejado en un grado que casi podríamos tildar de sospechoso<sup>45</sup>. Igualmente, el *Compendio matemático* del oratoriano Tomás Vicente Tosca es interesante en este contexto por la consideración en que tenía a Caramuel<sup>46</sup>.

En resumen, todas estas fuentes son piezas claves para componer el gran puzzle que es la intelección del pensamiento, en este caso concreto, arquitectónico, de quien ya no nos puede hablar.

## **2.2.2.- FUENTES DE CORTE TEÓRICO Y BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS**

Aunque, como resulta evidente, las fuentes citadas anteriormente son las que más luz prometen arrojar sobre el tema de estudio, lo cierto es que en tanto que intérpretes del pasado no nos podemos limitar al mero análisis de aquellas obras que nos dan datos concretos, sino que habremos de tener un conocimiento más amplio, con el fin de poder enmarcar nuestro tema de estudio, toda vez que averiguar los datos que no nos han sido proporcionados directamente.

En primer lugar, para poder comprender a Caramuel en tanto que teórico de la arquitectura considero necesario el conocimiento de los tratados escritos antes que el suyo, aún cuando no hubiesen influido directamente en su pensamiento. Por ello, entre las fuentes que han sido consultadas para la realización de este trabajo están ciertas obras capitales de la Historia de la Teoría de la Arquitectura que Caramuel nunca cita, o bien porque no estaban publicadas y por tanto no las pudo haber leído, o bien porque simplemente no las conoció. En todo caso, creo que son obras de referencia y, por tanto, consulta ineludible para tener una visión lo más amplia y, sobre todo, lo más sólida posible para poder comprender el verdadero lugar que nuestro autor debe ocupar en tanto que teórico de la arquitectura, y que al mismo tiempo ayudan a comprender su texto, a hacerlo inteligible o bien al sustento de las tesis aquí defendidas.

Organizándolas geográfica y cronológicamente, y comenzando por las italianas, podemos destacar el famoso tratado de Filarete, de verdadero interés para el mundo de las columnas<sup>47</sup>, el de Francesco di Giorgio<sup>48</sup>, la peculiar obra atribuida a Francesco

---

<sup>45</sup> ANDRADE, D. de: *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* [1695]. Santiago: Xunta de Galicia, 1993. Para una sumaria aproximación al tratado de Andrade véase PENA BUJÁN, C.; DIEZ del CORRAL CORREDOIRA, P.: *Doce grandes artistas galegos*. Verín-Santiago: Lóstrego, 2005, 38-42.

<sup>46</sup> TOSCA, T.V.: *Compendio mathematico: en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias, que tratan de la cantidad*. Madrid: Marin, 1727.

<sup>47</sup> SPENCER, J.R.: *Filarete's Treatise on Architecture. 2. The Facsimile*. Nueva York-Londres: Yale University Press, 1965.

Colonna titulada *Hypnerotomachia Poliphili*<sup>49</sup>, los numerosos escritos que generaron las obras del Duomo de Milán<sup>50</sup>, la famosa carta de Rafael y Castiglione a León X<sup>51</sup>, *De divina proportione* de Pacioli<sup>52</sup>, la primera traducción de Vitruvio publicada en italiano<sup>53</sup>, los tratados sobre perspectiva de Barbaro y Vignola<sup>54</sup>, los destacados textos que escribió Vincenzo Scamozzi<sup>55</sup>, otros textos del siglo XVI<sup>56</sup>, escritos relacionados con Borromini<sup>57</sup> y ciertos tratados de arquitectura de los siglos XVI y XVII, como los de Rusconi o Viola Zanini<sup>58</sup>. Habría que completar esta lista con la interesante

---

<sup>48</sup> GIORGIO MARTINI, F. di: *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* (2 vols.). Milán: Il Polifilo, 1967.

<sup>49</sup> COLONNA, F. (atrib.): *Sueño de Polifilo* [1499]. Barcelona: El Acantilado, 1999. Traducción española de Pilar Pedraza. Esta obra anónima fue atribuida por Jacques Gohorry, ya en el siglo XVI, a Francesco Colonna, puesto que hay un acróstico que se repite al principio de cada capítulo que dice “Poliam frater Franciscus Columna peramavit”. Desde entonces, la gran mayoría de los investigadores sostienen esta autoría, e incluso se ha tratado de trazar la biografía del autor que, según las hipótesis es un clérigo veneto o un noble romano. Con todo, algunas voces disienten y ya Gnoli sugirió que tras los hábitos de fray Francesco se podría ocultar un humanista ilustre que quisiera conservar el anonimato, debido al carácter pagano y licencioso del libro. La tesis más extrema aventurada hasta el momento atribuye la obra, ni más ni menos que al propio Leon Battista Alberti. Véase LEFAIVRE, L.: *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1997. Una interesante síntesis historiográfica la proporciona BROWN, P.F.: *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1996, Apéndice I: 287-290.

<sup>50</sup> Han sido utilizados fragmentos recogidos en *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milán: Il Polifilo, 1978, como los de Francesco di Giorgio: “Consiglio dato da Francesco di Giorgio sopra il modo di voltare la cupola del Duomo di Milano”, 379-385; Leonardo da Vinci: “Lettera ai fabbricieri del Duomo di Milano”, 349-353; Donato Bramante: “Bramanti opinio super domicilium seu templum magnum”, 367-374. Asimismo han sido de gran utilidad ciertos textos recogidos en REPISTHI, F.; SCHOFIELD, R.: *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano, 1582-1682*. Milán: Electa, 2004.

<sup>51</sup> “A Papa Leone X”, *Scritti Rinascimentali*, 469-484.

<sup>52</sup> PACIOLI, L.: *La divina proporción*. Madrid: Akal, 1991. Traducción de Juan Calatrava. Sobre Pacioli hay que consultar asimismo otras ediciones críticas, ya que la española no se corresponde con la publicada por Paganino da Brescia en 1509, sino que está realizada a partir del manuscrito conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (ca.1498). Para este trabajo se ha utilizado la recogida en los *Scritti Rinascimentali di architettura*. Milán: Il Polifilo, 1978.

<sup>53</sup> CESARIANO, C.: *Vitruvio De Architectura. Libri II-IV. I materiali, i tempi, gli ordini*. Milán: Vita e pensiero, 2002.

<sup>54</sup> BARBARO, D.: *La prattica della prospettiva*. Venecia: Borgominieri, 1569; VIGNOLA, G.B. da: *Le due regole della prospettiva pratica*. Roma: Francesco Zanetti, 1583.

<sup>55</sup> SCAMOZZI, V.: *L'idea dell'architettura universale* (2 vols.). Venecia: Giorgio Valentino, 1615; *Discorsi sopra la antichità di Roma*. Venecia: Francesco Ziletti, 1582.

<sup>56</sup> *Il disegno interrotto. Trattati medicei d'architettura*. Florencia: Gonnelli, 1980; *Scritti Rinascimentali di architettura*. Milán: Il Polifilo, 1978; PUPPI, L. (ed.): *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI* (G.G. Trissino, O. Belli, V. Scamozzi, P. Gualdo). Vicenza: Academia Olimpica, 1973.

<sup>57</sup> BORROMINI, F.: *Opus architectonicum* (ed. J. Connors). Milán: Il Polifilo, 1998. Ya Hempel en su famosa monografía sobre Borromini de 1924 dudaba de la paternidad borrominiana del texto que, hoy en día, se suele atribuir en gran medida a Virgilio Spada. Otros textos relacionados con Borromini y su época son *Ragguagli Borrominiani. Mostra documentaria*. Roma: Ministero dell'Interno, 1980; SANTI, B. (ed.): *Zibaldone Baldunicciano* (2 vols.). Florencia: SPES, 1981 y SAN BUENAVENTURA, J. de: *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella 'Relatione della fabrica' di fra Juan de San Buenaventura* (ed. J.M. Montijano García). Milán: Il Polifilo, 1999.

<sup>58</sup> RUSCONI, G.A.: *Della Architettura* [ed. facs. de 1590]. Venecia: CISA, 1996; VIOLA ZANINI, G.: *Della architettura* (ed. A. Hopkins). Vicenza: CISA, 2001.

recopilación de fuentes titulada *Art Theorists of the Italian Renaissance*, publicado en CD-ROM<sup>59</sup> y con los ya clásicos libros editados por Paola Barocchi<sup>60</sup>, el *Carteggio* de Gaye<sup>61</sup>, y otros textos de autores diversos, tales como Francesco Giorgi, Tolomei, Trissino o Vasari<sup>62</sup>.

Por otra parte, y en relación al mundo español, habría que destacar el tratado de Diego de Sagredo, primer tratado sobre temática vitruviana publicado fuera de Italia<sup>63</sup>, el tratado anónimo de arquitectura de mediados del siglo XVI<sup>64</sup>, los escritos de Juan de Arfe<sup>65</sup>, los de Juan de Herrera<sup>66</sup>, así como los de Sigüenza y Francisco de los Santos sobre el Escorial<sup>67</sup>, la interesante obra de fray Juan Ricci<sup>68</sup>, y uno de los más difundidos tratados españoles sobre materia arquitectónica del siglo XVII, a saber, el *Arte y uso de arquitectura*<sup>69</sup>, lista que se podría completar con el CD-ROM *Tratados de arquitectura, urbanismo e ingeniería*<sup>70</sup>. En otro orden de cosas, y manteniéndonos dentro del contexto español, resultan interesantes los tratados de estereotomía, como los famosos textos de Ginés Martínez de Aranda y Alonso de Vandelvira<sup>71</sup>, toda vez que aportarán luz sobre cuestiones vinculadas con el carácter hispano del texto algunos tratados sobre pintura

---

<sup>59</sup> *Art Theorists of the Italian Renaissance* (CD-ROM). Cambridge: Chadwick Healey, 1998.

<sup>60</sup> BAROCCHI, P. (ed.): *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma* (3 vols.). Bari: Laterza, 1962.

<sup>61</sup> GAYE, G.: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI* (3 vols.). Florencia: Giuseppe Molini, 1839-40.

<sup>62</sup> CATANEO, P.; VIGNOLA, G.B. da: *Trattati con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari*. Milán: Il Polifilo, 1985.

<sup>63</sup> SAGREDO, D. de: *Medidas del Romano* (ed. A. Bustamante; F. Marías) Madrid: Dirección general de Bellas Artes y archivos-Instituto de conservación y restauración de bienes culturales-Consejo general de colegios oficiales de aparejadores y arquitectos técnicos, 1986.

<sup>64</sup> *De Architectura. Tratado del siglo XVI* [ed. facsímil del manuscrito 9681 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que no tiene título]. Valencia: Soler, 1995 (estudio introductorio de Cristina Gutiérrez-Corral).

<sup>65</sup> ARFE y VILLAFANE, J.: *Quilatador de la plata, oro y piedras*. Valladolid: Alonso y Diego Fernandez de Cordoua, 1572 y *De varia commensuracion para la escultura y la architectura*. Sevilla: Andrea Pescioni y Iuan de Leon, 1585.

<sup>66</sup> HERRERA, J. de: *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid: Viuda de Alonso Gómez, 1589; *Discurso del señor Juan de Herrera, aposentador mayor de S.M. sobre la figura cúbica*. Madrid: Ed. Nacional, 1976.

<sup>67</sup> SIGÜENZA, J. de: *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2000; *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid: Turner, 1988; SANTOS, F. de los: *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid: Imprenta Real, 1657.

<sup>68</sup> RICCI de GUEVARA, J.A.: *La pintura sabia* (ed. F. Marías; F. Pereda). Madrid: Antonio Pareja, 2002.

<sup>69</sup> SAN NICOLÁS, L.: *Arte y uso de arquitectura*. Madrid: Manuel Román, 1736.

<sup>70</sup> GARCÍA MELERO, J.E. (comp.): *Tratados de arquitectura, urbanismo e ingeniería* (CD-ROM). Madrid: Clásicos Tavera, 2000.

<sup>71</sup> MARTÍNEZ de ARANDA, G.: *Cerramientos y trazas de montea*. Madrid: Servicio histórico militar, 1986; VANDELVIRA, A. de: *El tratado de arquitectura, 1575*, (ed. G. Barbé-Coquelin de Lisle, 2 vols.). Albacete: Caja de Ahorros Provincial de Albacete – Castalia, 1977.

publicados en suelo español, como los de Carducho, Pacheco o Palomino, pero principalmente el de Jusepe Martínez<sup>72</sup>.

En cuanto respecta a Francia, y al margen de lo ya citado, se han consultado los trabajos de Jacques Androuet du Cerceau, Fréart de Chambray, Le Muet, Perrault, Blondel y D'Aviler, toda vez que el tratado de perspectiva de Samuel Marolois<sup>73</sup>.

En el caso de Inglaterra, y al margen de lo conocido por Caramuel, se ha consultado el formidable tratado de John Shute, el de Christopher Wren y numerosos fragmentos seleccionados y editados por Caroline van Eck en *British Architectural Theory*<sup>74</sup>.

Por otra parte fueron consultadas obras en las que se recogen biografías de artistas y que dan cuenta de la interpretación de ciertos aspectos vinculados con el arte a lo largo del tiempo. Entre ellas podemos citar a Manetti<sup>75</sup>, Vasari<sup>76</sup>, Baglione<sup>77</sup>, Ridolfi<sup>78</sup>, Bellori<sup>79</sup>, Malvasia<sup>80</sup>, Baldinucci<sup>81</sup>, Biffi<sup>82</sup>, y otras biografías que se escribieron sobre Gian Lorenzo Bernini<sup>83</sup>.

---

<sup>72</sup> CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* [1633]. Madrid: Turner, 1979; PACHECO, F.: *El arte de la pintura* [1649]. Madrid: Cátedra, 1990; PALOMINO, A.: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Viuda de J. García Infanzón, 1724; MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [ca.1675]. Madrid: Cátedra, 1996.

<sup>73</sup> CERCEAU, J.A. du: *Livre d'architecture*. París: s.e., s.d. [1559]; *Second livre d'architecture*. París: Iacques Androuet du Cerceau, 1561; *Le premier volume des plus excellents Bastiments de France*. París: Iacques Androuet du Cerceau, 1576; *Libre d'architecture*. París: Iacques Androuet du Cerceau, 1582; *Le second volume des plus excellents Bastiments de France*. París: Iacques Androuet du Cerceau, 1607; FRÉART de CHAMBRAY, R.: *Parallèle de l'architecture antique et la moderne*. París: Martin, 1650; MUET, P. le: *Maniere de bien bastir pour toutes sortes de personnes*. París: Langlois, 1623; PERRAULT, C.: *Les dix livres d'Architecture de Vitruve*. París: Coignard, 1673; BLONDEL, F.: *Cours d'architecture*. París: Rouillard, 1675-83; D'AVILER, A.C.: *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole* (2 vols.). París: Langlois, 1691; MAROLOIS, S.: *La Perspective, contenant tant la Theorie que la pratique et Instruction fondamentale d'icelle*. Ámsterdam: Ian Ianßen, 1638.

<sup>74</sup> SHUTE, J.: *The First and Chief Groundes of Architecture*. Londres: Thomas Marshe, 1563; SOO, L.M.: *Wren's "Tracts" on Architecture and other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; ECK, C. van (ed.): *British Architectural Theory 1540-1750. An Anthology of Texts*. Londres: Ashgate, 2003.

<sup>75</sup> MANETTI, A.: *Vita di Filippo Brunelleschi*. Milán: Il Polifilo, 1976.

<sup>76</sup> VASARI, G.: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [ed. de 1568]. Roma: Newton, 2003.

<sup>77</sup> BAGLIONE, G.: *Le vite de pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*. Roma: Stamperia d'Andrea Fei, 1642.

<sup>78</sup> RIDOLFI, C.: *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. Venecia: Giovanni Battista Sgava, 1648.

<sup>79</sup> BELLORI, G.P.: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma: Mascardi, 1672.

<sup>80</sup> MALVASIA, C.C.: *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*. Bologna: Davico, 1678.

<sup>81</sup> BALDINUCCI, F.: *Notizie del professori di disegno da Cimabue in qua*. Florencia: Stecchi & Pagani, 1767-1774.

<sup>82</sup> BIFFI, G.: *Pitture, Scolture et ordini d'architettura enarrate co' suoi autori da inserirsi a' suoi luoghi nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito* [ms.ca.1705]. Florencia: Le lettere, 1990.

<sup>83</sup> CHANTELOU, P.F. de: *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986; BALDINUCCI, F.: *Vita del*



Resultaron asimismo de gran interés obras en las que se habla sobre las características de diversas regiones y su arte, como por ejemplo los textos de Agucchi<sup>84</sup>, Armenini<sup>85</sup>, Boschini<sup>86</sup>, Cinelli<sup>87</sup>, Dolce<sup>88</sup>, Lamo<sup>89</sup>, Migliore<sup>90</sup>, Morigia<sup>91</sup> o Francesco Sansovino<sup>92</sup>, así como textos de los Carracci<sup>93</sup>, o el tratado de Pietro da Cortona<sup>94</sup>, así como la obra de Romano Alberti sobre la concepción artística de la romana *Accademia della virtù*<sup>95</sup>, o el *Vocabulario toscano* de Baldinucci<sup>96</sup>.

---

*Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*. Florencia: Vincenzo Vangelisti, 1682; BERNINO, D.: *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*. Roma: Rocco Bernabò, 1713.

<sup>84</sup> AGUCCHI, G.B.: "Trattato della Pittura", en R. de Mambro Santos: *Arcadie del Vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*. Roma: Apeiron, 2001, 143-164.

<sup>85</sup> ARMENINI, G.B.: *De' veri precetti della pittura*. Rávena: Francesco Tebaldi, 1587.

<sup>86</sup> BOSCHINI, M.: *La carta del navegar pitoresco*. Venecia-Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966.

<sup>87</sup> CINELLI, G.: *Le bellezze della città di Firenze*. Florencia: Bugliantini, 1677.

<sup>88</sup> DOLCE, L.: *Dialogo della pittura ... intitolato L'Aretino*. Venecia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

<sup>89</sup> LAMO, A.: *Discorso... intorno alla scoltura et pittura*. Cremona: Draconi, 1584.

<sup>90</sup> MIGLIORE, F.L. del: *Firenze città nobilissima illustrata*. Florencia: della Stella, 1684.

<sup>91</sup> MORIGIA, P.: *Storia dell'antichità di Milano*. Milán: Guerra, 1592; *Nobiltà di Milano descritta*. Milán: Bidelli, 1615.

<sup>92</sup> SANSOVINO, F.: *Venetia città nobilissima et singolare*. Venecia: I. Sansovino, 1581.

<sup>93</sup> PERINI, G. (ed.): *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*. Bologna: Nuova Alfa, 1990.

<sup>94</sup> LELONOTTI, O.; PRENETTERI, B. (Otonelli, G.D.; Berretini [da Cortona], P.): *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro*. Florencia: Giovanni Antonio Bonardi, 1652.

<sup>95</sup> ALBERTI, R.: *Origine et progresso dell'Accademia del disegno*. Pavía: Pietro Bartoli, 1604.

<sup>96</sup> BALDINUCCI, F.: *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*. Florencia: s.e., 1681.

### 3.- HISTORIOGRAFÍA

Es verdaderamente difícil poner una fecha de inicio para los estudios de Historia de la Teoría de la Arquitectura, especialmente si entendemos que no es necesario que una teoría haya sido escrita para que exista y que sea susceptible de ser estudiada por esta disciplina. Con todo, y ateniéndonos al estudio de los textos, un punto de inflexión más que destacado lo produjo la publicación en 1924 de *La literatura artística* de von Schlosser, ya citada y, por marcar otro hito, quizá fuera interesante señalar la importante aportación de Henry Millon en su famoso artículo sobre Francesco di Giorgio del año 1958, relacionando su tratadística con sus edificaciones<sup>97</sup>. En todo caso, la enumeración de bibliografía sobre el tema, desde entonces, sería verdaderamente cuantiosa, y sus métodos –quizá debiéramos decir intencionalidades–, igualmente variados.

Sin embargo, este panorama contrasta notablemente con el estado casi embrionario en que se encuentran los trabajos sobre Historia de la Teoría de la Arquitectura en España. Fueron prácticamente los investigadores extranjeros quienes nos descubrieron la importancia que podían tener muchos tratados publicados en suelo hispano<sup>98</sup>, aun cuando es de justicia reconocer que el interés por las fuentes, aunque quizá con un estudio no del todo cercano al campo del que aquí estamos tratando, ya estaba presente en trabajos como los de Zarco del Valle, Zamora Lucas y Ponce de León o Menéndez Pelayo<sup>99</sup>. En esta misma línea habría que señalar el trabajo colectivo

---

<sup>97</sup> MILLON, H.A.: “The Architectural Theory of Francesco di Giorgio”, *AB* 40 (1958), 257-261.

<sup>98</sup> Véanse, por ejemplo, los trabajos de Nigel Llewellyn sobre Diego de Sagredo, de Geneviève Barbe-Coqueline de Lisle sobre Alonso de Vandelvira, los de René Taylor y Joseph Rykwert sobre Villalpando o, más cerca de nuestro tema, los artículos que Daria de Bernardi Ferrero y Werner Oeschlin publicaron en los años 1965 y 1969, respectivamente, sobre Caramuel. Por citar un trabajo pionero por autor podríamos enumerar los de LLEWELLYN, N.: “Two Notes on Diego da Sagredo”, *JWCI* 40 (1977), 292-300; BARBE-COQUELINE de LISLE, G.: “El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira y la estereotomía en España”, en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (1973)*. Granada: Universidad, 1976, II: 226-232; TAYLOR, R.: “El padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas. (Homenaje en su cuarto centenario)”, *Academia* (1951-52), 410-473; RYKWERT, J.: *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999; BERNARDI FERRERO, D. di: “Il Conte Ivan Caramuel de Lobkowitz, vescovo di Vigevano, architetto e teorico dell’Architettura”, *Palladio* 15 (1965), 91-110; OESCHLIN, W.: “Anotaciones a Guarino Guarini y a Juan Caramuel de Lobkowitz”, *Anales de Arquitectura* 2 (1990), 77-89. Cito la traducción al castellano de un artículo presentado en el congreso del año 1968 titulado *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, y que también sería publicado con los mismos contenidos en el año 1969, “Bemerkungen zu Guarino Guarini und Juan Caramuel de Lobkowitz”, *Raggi* 9 (1969), 91-109.

<sup>99</sup> ZARCO del VALLE, M.R.: *Documentos para la Historia de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Calero, 1870; ZAMORA LUCAS, F.; PONCE de LEÓN, E.: *Bibliografía española de arquitectura (1526-1850)*. Madrid: Resistencia, 1947; MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: CSIC, 1963 e *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC, 1974.

titulado *El libro de Arte en España*, que recogió y estudió documentos españoles interesantes para la Historia de la Teoría de la Arquitectura<sup>100</sup>.

Afortunadamente, a día de hoy, nuestros tratados están siendo estudiados, y entre los principales investigadores que dedican sus esfuerzos a ello podríamos citar a Antonio Bonet Correa, Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Juan Antonio Ramírez, Delfín Rodríguez Ruiz, Fernando Marías, Joaquín Bérchez o Agustín Bustamante, por enumerar simplemente a algunos cuyo trabajo en este campo es especialmente interesante, aun cuando es mucho lo que queda por hacer.

Los primeros trabajos que investigaron a Caramuel en el ámbito de la arquitectura –excepción hecha de un somero artículo de Florensa<sup>101</sup>– tuvieron lugar a finales de los años cincuenta y en los años sesenta y fueron, en primer lugar, las mínimas líneas de Bianchi, que además de cuestiones biográficas, apunta el eco de Caramuel a partir de la loa que Bibbiena y Biacca realizan de la fachada del Duomo de Vigevano<sup>102</sup>. En segundo lugar habría que situar el estudio que Berghoef dedica a la plaza ducal de Vigevano, en el que hace ciertas alusiones a Caramuel, igual que hará ocho años más tarde Wolfgang Lotz<sup>103</sup>. Y también por alusiones sería interesante llamar la atención sobre las escasas líneas que Wittkower dedica a Caramuel en su contribución al famoso congreso sobre Guarino Guarini del año 1968, más que por su aportación al tema que nos ocupa, por el hecho de incluir el nombre de nuestro cisterciense en un trabajo de Historia de la Arquitectura escrito por un reputadísimo profesional y defendido en un congreso que aún a día de hoy supone un punto de referencia para el estudio del más famoso arquitecto piemontés del siglo XVII<sup>104</sup>.

Con todo, fue en esta década de los sesenta cuando se efectuaron los primeros trabajos que estudiaban a nuestro tratadista desde el punto de vista de la Historia de la Teoría de la Arquitectura, y fueron los ya citados de Daria de Bernardi Ferrero y Werner Oechslin. El primero de ellos, además de incidir en los datos biográficos de Caramuel tal y como fueron redactados por los hombres de su tiempo –sobre todo Tadisi–,

---

<sup>100</sup> *El libro de arte en España*. Granada: Universidad, 1975.

<sup>101</sup> FLORENSA, A.: “Juan Caramuel y su arquitectura oblicua”, en *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Congreso de Barcelona*, 1929, I: 105-121.

<sup>102</sup> BIANCHI, D.: “Un vescovo di Vigevano. Giovanni Caramuel, fanatico enigmista”, *Bolletino della Società Pavese di Storia Patria* 10 (1958), 15-56.

<sup>103</sup> BERGHOEF, .: “Les origines de la Place Ducale de Vigevano”, *Palladio* 14 (1964), 165-178; LOTZ, W.: “La Piazza Ducale de Vigevano: un foro principesco de finales del siglo XV”, en *La arquitectura del Renacimiento en Italia. Estudios*. Madrid: Hermann Blume, 1985, 117-143, espec.131-132.

<sup>104</sup> De este texto hay una edición en castellano: WITTKOWER, R.: “Guarini, el hombre”, en *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, 205-216, espec.212.

sintetiza el tratado y deja constancia de sus principales líneas directrices, eso sí, sin entrar en grandes profundidades en cuanto respecta al contenido y limitándose a la realización de paráfrasis y muy sumarias explicaciones, ya que la autora considera que “[l]a obra que nos indica la verdadera medida del valor de Juan Caramuel de Lobkowitz en el campo del arte es la ordenación de la plaza de Vigevano”<sup>105</sup>. A partir de este aserto, la autora plantea una sintética y muy somera historia constructiva de la plaza y de la caramueliana fachada de la catedral. En síntesis, y aun cuando no sea un artículo especialmente profundo y que se basa principalmente en la paráfrasis del tratado y la mera descripción de la única obra arquitectónica de Caramuel, su valor más destacado consiste en haber sido el primer artículo monográfico dedicado a este hombre en tanto que teórico de la arquitectura y arquitecto.

En el mismo congreso que Wittkower, Werner Oechslin presentó un estudio confrontando a Caramuel con Guarino Guarini, en el que el autor se posiciona claramente del lado de Guarini a la hora de criticar –con argumentos similares a los esgrimidos por el teatino– la arquitectura oblicua. Básicamente Oechslin entiende –con Guarini– que los errores cometidos por Caramuel son aquéllos típicos de un diletante que no conoce el modo correcto de construir ya que no ha experimentado el lado más material del arte de edificar, sino que lo aborda desde una óptica absolutamente intelectual y abstracta. Y en este sentido ejemplifica el diletantismo de Caramuel a partir de la observación de la fachada del Duomo de Vigevano, sin tener en cuenta ni la poco probable posibilidad de desajustes entre proyecto y construcción ni las restauraciones que ésta sufrió y que podrían haber alterado su aspecto primigenio. Esta postura crítica sólo se suaviza para sugerir la posible influencia de Caramuel sobre Guarini en la consideración del Gótico. Este artículo, que incide mucho en cuestiones puramente tectónicas, habría que situarlo en la línea de trabajos como los de Brinckmann o los posteriores de Werner Müller muy interesados en problemas relacionados con la estereotomía en el Barroco y cuyo eco más gótico y lejano habría que buscar en el propio Viollet-le-Duc<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> BERNARDI FERRERO: “Il Conte Ivan Caramuel”, 108.

<sup>106</sup> BRINCKMANN, A.E.: *Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann*. Berlín: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1932; MÜLLER, W.: “The Authenticity of Guarini’s Stereotomy in his *Architettura Civile*”, *JSAH* 27 (1968), 202-208; id.: “Guarini e la stereotomia”, en *Guarino Guarini e l’internazionalità del Barocco*. Turín: Accademia delle Scienze, 1970, I: 531-556. Una obra reciente que incide en estas cuestiones tectónicas en el Gótico, aunque con una previa reflexión sobre la incidencia de la ecología en la arquitectura, es la de BECHMANN, R.: *Le radici delle cattedrali. L’architettura gotica espressione delle condizioni ambientali* [1981]. Roma: Arkeios, 2006.

Ya en los años setenta Angela Guidoni Marino estudió la relación entre Caramuel y Bernini en cuanto respecta al diseño de la plaza de San Pedro del Vaticano<sup>107</sup>. Aunque sus conclusiones sean discutibles, el hecho es que constituye el primer estudio verdaderamente serio sobre Caramuel desde el punto de vista de la Historia de la Teoría de la Arquitectura, y que es consecuencia de un trabajo de archivo, principalmente en la Biblioteca Apostólica Vaticana, toda vez que responde a la atenta lectura de su tratado y a una genérica contextualización del cisterciense en el ambiente no sólo arquitectónico sino también cultural de la Roma de Alejandro VII y de la Europa de mediados del siglo XVII.

En primer lugar, y siguiendo la pauta de las importantes contribuciones desde el punto de vista histórico y filosófico de Ceyssens y Pastine, esta autora trata de buscar la solución a la preocupación caramueliana por la oblicuidad en la arquitectura en los desarrollos teóricos de la matemática francesa, especialmente a partir de las aportaciones de Girard Desargues publicadas por Abraham Bosse, por una parte, y de la aplicación de la matemática a cuestiones perspectivas en las anamorfosis del convento romano de los mínimos –la *Santissima Trinità dei Monti*–, por otra<sup>108</sup>. Incidiendo en el interés de Caramuel por la ciencia y sus contactos epistolares con Descartes, y partiendo del supuesto de que éste podría ser el vínculo entre Caramuel y el mundo matemático francés, Guidoni Marino sugiere en repetidas ocasiones que éste es el origen de la concepción de la arquitectura oblicua, que a su vez se vería sustentada a nivel teórico por las reflexiones filosóficas del propio Descartes sobre el espacio<sup>109</sup>.

Por otra parte, la autora incide en la situación privilegiada de Caramuel durante los escasos años que pasó en Roma tras ser nombrado papa su amigo Fabio Chigi, quien adoptaría el nombre de Alejandro VII. Esta proximidad personal con el Sumo Pontífice le permitiría tener algo que ver con los proyectos que se acometieron en su reinado, ya que Guidoni Marino ve los ecos de Caramuel no sólo en la Plaza de San Pedro, sino también en la Scala Regia y en Sant'Andrea al Quirinale, así como en la cortoniana

---

<sup>107</sup> GUIDONI MARINO, A.: “Il Colonnato di Piazza S. Pietro: Dall'Architettura Oblicua di Caramuel al clasicismo Berniniano”, *Palladio* 23 (1973), 81-120. Una visión más general del tema la ofrece la misma autora en GUIDONI, E.; MARINO, A.: *Historia del urbanismo. El siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1982, 401-424.

<sup>108</sup> CEYSENS, L.: “Autour de Caramuel”, *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 33 (1961), 329-410; PASTINE, D.: “Caramuel contro Descartes: obiezioni inedite alle «Meditazioni»”, *Rivista critica di storia della filosofia* 27 (1972), 177-221. Puede verse asimismo el posterior trabajo del mismo autor titulado *Juan Caramuel, probabilismo ed Enciclopedia*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.

<sup>109</sup> Esta autora desconocía las críticas de Caramuel a Descartes que había publicado PASTINE, D.: “Caramuel contro Descartes: obiezioni inedite alle Meditazioni”, *Rivista critica di storia della Filosofia* 27/2 (1972), 177-221.

fachada de Santa Maria della Pace. En cuanto respecta a la Plaza de San Pedro, que es lo que más profundamente estudia esta autora, llega incluso a proponer a Caramuel como el anónimo autor de los famosos contraproyectos que Wittkower había publicado en la revista del *Warburg Institute*<sup>110</sup>. Más aún; esta autora llega a sugerir similitudes entre las soluciones teóricas de Caramuel y las constructivas de Guarini, uno de los máximos críticos de la teoría del cisterciense.

Si bien es cierto que todo el vínculo francés que esta autora propone parece no ser la explicación más plausible para los orígenes teórico-constructivos de la arquitectura oblicua, también lo es que su sugerencia de la influencia de Caramuel sobre Bernini resulta más sensata, aunque haya mucho que matizar. Ni parece plausible que fuera el cisterciense el autor de los famosos contraproyectos, ni los argumentos que utiliza para tratar de demostrar el influjo del español sobre Bernini son lo suficientemente convincentes, completos ni precisos. Quizá esto sea lo que explique la nula repercusión que su artículo tuvo en la bibliografía especializada en el estudio de esta gran figura de la Historia del Arte<sup>111</sup>.

Sólo un año después de este trabajo, Joseph Rykwert incluía ciertas páginas dedicadas a Caramuel en su personal *La casa de Adán en el Paraíso*<sup>112</sup>. Básicamente lo utilizaba en disertaciones sobre el Templo de Salomón –incidiendo en la preponderancia

<sup>110</sup> WITTKOWER, R.: “A counter-project to Bernini’s Piazza di San Pietro”, *JWCI* 3 (1939-40), 88-106.

<sup>111</sup> Sobre Bernini, la mejor monografía a día de hoy es, sin duda, la de MARDER, T.A.: *Gian Lorenzo Bernini* [trad. de *Bernini and the Art of Architecture*]. Milán: Rizzoli, 1998. Sobre la plaza de San Pedro, la bibliografía es ingente, pero –además del capítulo correspondiente en el libro de Marder anteriormente citado– quizá habría que destacar por su exhaustividad en los datos y su somera aproximación al ambiente cultural que rodeó esta construcción PESCO, D. del: *Colonnato di San Pietro. “Dei Portici antichi e la loro diversità”. Con un’ipotesi di cronologia*. Herculano: La Buona Stampa, 1988. Sobre la *Scala Regia*, sin duda véase MARDER, T.A.: *Bernini’s Scala Regia at the Vatican Palace. Architecture, Sculpture, and Ritual*. Nueva York: Cambridge University Press, 1997. Sobre San Andrés, a falta de la monografía que merece, habría que destacar CONNORS, J.: “Bernini’s S. Andrea al Quirinale. Payments and Planning”, *JSAH* 41 (1982), 15-37; FROMMEL, C.L.: “S. Andrea al Quirinale: Genesi e struttura”, en *Gian Lorenzo Bernini e l’architettura europea del Sei-Settecento* (ed. G. Spagnesi; M. Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, I: 211-253; SMYTH-PINNEY, J.M.: “The Geometries of San Andrea al Quirinale”, *JSAH* 48 (1989), 53-65; MARDER, T.A.: “The Evolution of Bernini’s Designs for the Facade of Sant’Andrea al Quirinale: 1658-1676”, *Architectura* 20 (1990), 108-132; GIJSBERS, P.-M.: “*Resurgit Pamphlij in Templo Pamphiliana Domus*: Camilo Pamphilj’s Patronage of the Church of Sant’Andrea al Quirinale”, *Mededenlingen van het Nederlands Instituut te Rome* 55 (1996), 293-335. En cuanto a Cortona, que también merecería una más profunda monografía, aportan luz CERUTTI FUSCO, A.; VILLANI, M.: *Pietro da Cortona architetto*. Roma: Gangemi, 2002 y las actas del congreso *Pietro da Cortona* (ed. C.L. Frommel; S. Schütze). Milán: Electa, 1998. Dos obras más que interesantes sobre urbanismo romano en época de Alejandro VII son KRAUTHEIMER, R.: *Roma di Alessandro VII. 1655-1667*. Roma: Edizioni dell’Elefante, 1987 y HABEL, D.M.: *The Urban Development of Rome in the Age of Alexander VII*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Finalmente, sobre el mundo cultural romano de esta época y el arte son imprescindibles HASKELL, F.: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid: Cátedra, 1984 y MAGNUSON, T.: *Rome in the Age of Bernini* (2 vols.). Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1982-1986.

<sup>112</sup> RYKWERT: *La casa de Adán*, 166-171.

de Jacob Judá León sobre Villalpando en la reconstrucción del cisterciense–, y la arquitectura militar, toda vez que sobre el origen del propio arte de construir.

Mientras esto ocurría en Europa, en España las más famosas líneas dedicadas a Caramuel surgieron de la pluma de Gaya Nuño. Si bien es cierto que no aportan nada al tema que estamos desarrollando, habida cuenta que no suponen ninguna contribución a la historiografía de la Historia de la Teoría de la Arquitectura, sí son interesantes ya que proporcionan una valiosa información sobre la falta de interés que este tema suscitaba entre algunos intelectuales españoles. Este autor, en su venturiana *Historia de la crítica de arte en España*, dedica al tratado de Caramuel unas frases cargadas de un rencor que casi parece responder a alguna motivación personal:

“Sigue en fecha la *Architectura civil recta y obliqua* (...) que publicó en 1678 el grafómano, más que polígrafo, don Juan de Caramuel, individuo que escribía sobre las más dispares materias. Aseguró Menéndez y Pelayo ser interesante la parte matemática de este libro, que no he visto, como no lo vio casi ningún tratadista anterior, y del que es dudosa cualquier valía dada la notoria impreparación (*sic*) técnica de su autor”<sup>113</sup>.

Este aserto, que no es más que una opinión personal –algo que como veremos en el apartado II no es propio de un historiador–, no constituye un *unicum*, ya que unos veinte años antes Paolo Portoghesi había expresado su opinión al respecto en los siguientes términos:

“[El tercer libro de la *Architettura civile* de Guarino Guarini habla] de los órdenes arquitectónicos, del modo de asociarlos, de las bóvedas y de la arquitectura en oblicuo, argumento este último que confronta al autor con Caramuel, *que había elevado a excesos ridículos el principio de la oblicuidad*”<sup>114</sup>.

Afortunadamente la deontología profesional de otros los historiadores los condujo al estudio del tratado de Caramuel, entendiendo, asumiendo y haciendo suya la premisa de que la tarea de un historiador no es opinar sobre el pasado, sino tratar de comprenderlo.

Con todo, no faltó quien con hipótesis erróneas, consecuencia de su ignorancia de la bibliografía caramueliana, trató de argumentar que la idea de la arquitectura oblicua había sido desarrollada por Caramuel gracias a sus contactos en el contexto de

---

<sup>113</sup> GAYA NUÑO: *Historia de la crítica*, 53-54.

<sup>114</sup> La cursiva es mía. PORTOGHESI, P.: *Guarino Guarini. 1624-1683*. Milán: Electa, 1956, [16]. Casi parece que algunas afirmaciones de Caramuel son intemporales: “El genio de nuestro tiempo es de leer poco, de comprender aun menos y de condenar lo mas posible”.

la Roma alejandrina y en medio de las discusiones sobre el diseño de la plaza de San Pedro<sup>115</sup>.

Sin embargo, otros historiadores, y sobre todo a partir de los años ochenta, hicieron aportaciones más justas al estudio de la teoría arquitectónica caramueliana y en este sentido habría que destacar, en primer lugar, un trabajo del profesor Juan Antonio Ramírez cuyo objeto era el estudio del sistema de los órdenes arquitectónicos, que este autor cierra con unas páginas dedicadas al estudio de la visión “libre y desprejuiciada” de las columnas según Caramuel, incidiendo en la falta de rigor de un sistema que constituía “un monumento a la *libertas*”<sup>116</sup>.

En el mismo año 1981, y en el seno de un famoso congreso celebrado en Tours sobre los tratados de arquitectura del Renacimiento, el profesor Ceballos presentó un sintético trabajo sobre los españoles del siglo XVII que se aproximaban al “problema de la vigencia del dogmatismo vitruviano en conexión con el origen del estilo clásico a través del Templo de Jerusalén”, concretamente a través de los escritos de Prado y Villapando, Ricci y Caramuel<sup>117</sup>. Su autor concluye sintetizando los pasos dados por nuestro cisterciense de la siguiente manera: destrucción el mito salomónico, descrédito de Vitruvio, exigencia de respeto a la originalidad del arquitecto, disolución paulatina de la preceptiva sobre los órdenes, revalorización de la tradición medieval y reivindicación de la arquitectura oblicua<sup>118</sup>.

La siguiente gran contribución fue el prólogo que Antonio Bonet Correa escribió a la edición facsímil del tratado publicada en 1984 y que es, sin lugar a dudas, un estudio de síntesis de verdadera referencia<sup>119</sup>. Además de compendiar datos biográficos, Bonet pone el acento sobre una serie de cuestiones que son verdaderamente indispensables para la comprensión del pensamiento del cisterciense. Las dos principales son: “[a]nte todo, Caramuel fue un teólogo que pretendía fundar el saber humano en un sistema en el que los conocimientos científicos estuviesen ordenados de

---

<sup>115</sup> BIRINDELLI, M.: *La machina heroica. Il disegno di Gianlorenzo Bernini per piazza San Pietro*. Roma: Università degli Studi di Roma, 1980, 165, nota 49.

<sup>116</sup> RAMÍREZ, J.A.: *Edificios y sueños. Ensayos sobre Arquitectura y Utopía*. Madrid: Nerea, 1991, 139-145. El artículo que aquí nos ocupa ya había sido publicado en 1981 en el libro *Cinco lecciones sobre arquitectura y utopía*.

<sup>117</sup> RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “Tratados españoles de arquitectura de comienzos del siglo XVII”, en *Les Traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 317-326, espec. 317.

<sup>118</sup> RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS: “Tratados españoles”, 324.

<sup>119</sup> BONET CORREA: “Juan Caramuel”. Una breve síntesis de las líneas directrices de esta introducción en la ficha escrita por el mismo autor en WIEBENSON, D. (ed.): *Los tratados de arquitectura: de Alberti a Ledoux* [ed. española a cargo de J.A. Ramírez]. Madrid: Hermann Blume, 1988, 107-110



acuerdo con una filosofía natural” y “[e]l pensamiento de Caramuel es, ante todo, matemático”<sup>120</sup>. Asimismo es imprescindible para su correcta comprensión el tener en cuenta los vínculos entre Caramuel y la monarquía hispana, que se relacionarán con Dios a través de El Escorial. Por otra parte, Bonet plantea una opinión más moderada que la de Guidoni Marino en relación a la relación entre Caramuel y Bernini, toda vez que incide en su reivindicación del Gótico a partir de datos de su itinerante biografía. Para concluir, este autor estudia la única obra arquitectónica de nuestro cisterciense y la recepción de su tratado de arquitectura, sobre todo en España.

Cuatro años después Licia Parvis Marino proponía que quizá Caramuel hubiera conocido a Guarino Guarini en Mesina. Los argumentos esgrimidos para establecer esta relación difícil, muy difícil de probar, son que la fachada de la catedral de Vigevano se parece en cuanto a concepción general a la guariniana iglesia de la *Santissima Annunziata* de Mesina (1660-62), destruida en el terremoto de 1908 y reproducida en la *Architettura civile* (lám.20), en el sentido de ser ambas fachadas curvas orientadas en una plaza<sup>121</sup>.

Verdaderamente importantes son las aportaciones que sobre Caramuel se realizan en la obra colectiva *Dios arquitecto* –cuya primera edición es de 1991–, donde se estudia con cierto detenimiento su concepción del Templo de Salomón<sup>122</sup>. Esta contribución a la obra colectiva la firma Juan Antonio Ramírez, quien incide en la importancia del edificio hierosolimitano como arquetipo que justifica teóricamente ciertas posiciones de Caramuel que, en otro orden de cosas, basa su reconstrucción más en la visión de León que en la de Villalpando. Ramírez se aproxima asimismo a las proporciones que Caramuel propone para el orden tirio, toda vez que incide sobre el aserto caramueliano según el cual su gran aportación teórica, la arquitectura oblicua,

<sup>120</sup> BONET CORREA: “Juan Caramuel”, XIV y XX.

<sup>121</sup> PARVIS MARINO, L.: “Novità e conservatorismo nell’opera architettonica di Juan Caramuel di Lobkowitz”, *Annali di Storia Pavesa* 16/17 (1988), 265-278, espec.274. Una posible relación personal entre estos dos personajes parece improbable habida cuenta de sus itinerantes vidas, toda vez que la documentación parece ser elocuentemente muda al respecto. Con todo, y de suponer que se hubieran conocido, tendrían más sentido pensar que este evento habría tenido lugar en la propia Ciudad Eterna, donde Guarini estuvo en 1655 para asistir a un Capítulo General de su orden. El dato fue publicado por ROCA de AMICIS, A.: “Il progetto di Guarini per la Chiesa di S. Gaetano a Vicenza”, *Palladio* 12 (1993), 109-114, espec. n.15. En otro orden de cosas, un texto anónimo no demasiado conocido resulta muy interesante en relación a la visión que de la obra de Guarini se tenía a principios del siglo XIX: *Guida per la città di Messina scritta dall’Autore delle Memorie de’ Pittori Messinesi*. Messina: Giuseppe Pappalardo, 1826, en cuya página 109 se dice “La Santissima Annunziata de los padres teatinos. Este magnífico templo y el monasterio contiguo se elevan casi en el centro de la ciudad a partir de un diseño de Guarino, arquitecto famoso en aquellos tiempos, pero cuyo gusto en arquitectura era lo contrario al buen gusto (*era al rovescio del buon gusto*), y por tanto no hay nada que admirar en este sentido”.

<sup>122</sup> RAMÍREZ, J.A.: “Caramuel: probabilista, ecléctico y «deconstructor»”, en *Dios arquitecto. J.B. Villalpando y el Templo de Salomón* (ed. J.A. Ramírez). Madrid: Siruela, 1994, 109-114.

también se podría leer en las ventanas del Templo de Jerusalén. Sin lugar a dudas y excepción hecha de cuestiones políticas derivadas de la vinculación de El Escorial con el Templo, las principales líneas directrices sobre la visión caramueliana del edificio hierosolimitano están ejemplarmente sintetizadas.

Dos años después de la obra anteriormente citada, Joaquín Bérchez publicaba su trabajo sobre arquitectura barroca valenciana, en la que estudia el eco de Caramuel en ésta, y cuyo referente textual más interesante se encuentra en el oratoriano Tomás Vicente Tosca<sup>123</sup>.

Muy distintas son las preocupaciones de Pérez-Gómez y Pelletier, quienes en un libro publicado en 1997 dedican una serie de importantes páginas a Caramuel, centradas especialmente en sus propuestas sobre perspectiva y arquitectura oblicua<sup>124</sup>. Aunque lo veremos con más detenimiento en el capítulo dedicado a la arquitectura oblicua (III.3), se desvinculan de muchas de las sugerencias de Guidoni Marino y ponen en su lugar las relaciones entre Caramuel y las teorías de Desargues, lo sitúan en su contexto intelectual y tratan de explicar las razones por las que incluye un texto sobre el Templo de Jerusalén en un tratado de arquitectura. Además estudian su única obra arquitectónica, la fachada de la Catedral de Vigevano.

Hay que indicar, por otra parte, que en su personalísimo trabajo sobre arquitectura y geometría en el Barroco, George Hersey dedica algunas reflexiones a Caramuel, aproximándose con datos incompletos a su propuesta para la plaza de San Pedro y estudiándola en relación a las soluciones propuestas por Bernini<sup>125</sup>.

El interés que parece empezar a suscitar la teoría de la arquitectura de Caramuel ha hecho que en el milenio que recientemente hemos comenzado hayan visto la luz diversos trabajos de Jorge Fernández-Santos sobre nuestro cisterciense. En primer lugar, en el año 2002 publicaba un artículo en el que estudiaba la caramueliana interpretación oblicua de El Escorial, tema en cuyo desarrollo el propio Caramuel es verdaderamente lacónico<sup>126</sup>. El autor de este trabajo trata de pulsar la problemática de la defensa de El Escorial, heredero del Templo hierosolimitano, tomando como base la idea de la oposición entre el monumento español y la fábrica de San Pedro del Vaticano.

---

<sup>123</sup> BÉRCHÉZ, J.: *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia: Bancaixa, 1993.

<sup>124</sup> PÉREZ-GÓMEZ, A.; PELLETIER, L.: *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge (Mass.)-Londres: The MIT Press, 1997.

<sup>125</sup> HERSEY, G.L.: *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000, espec.144, 155.

<sup>126</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS, J.: "Austriacus re rectus obliquâ: Juan Caramuel y su interpretación oblicua del Escorial", en *El Monasterio de El Escorial y la Arquitectura. Actas del Simposium, 8 a 11 de Noviembre de 2002*. Madrid: Grafinat, 2002, 391-415.

Aun cuando supone romper el hilo cronológico, parece razonable incluir a continuación otros dos trabajos que el mismo autor firma en 2004 y 2005 respectivamente. El primero de ellos, tomando como referencia un trabajo de Fernando Marías en el que estudia la alargada sombra de la estereotomía en la arquitectura española, que se proyecta hasta el siglo XVIII, incide en este elemento como clave que redundaba sobre la idea de lo español en el tratado de Caramuel y la relación del corte de la piedra con la geometría<sup>127</sup>.

En el segundo, el autor se aproxima a la presencia caramueliana en la Roma alejandrina y la incidencia de esta primera estancia en la Ciudad Eterna en la historia de la teoría de la arquitectura, principalmente caramueliana<sup>128</sup>. Para ello realiza un trabajo de investigación documental, con la que sostiene sus asertos, y cuya consecuencia directa es el dar a conocer numerosos testimonios escritos que hasta el momento permanecían inéditos. Con toda esta nueva información, Fernández-Santos contextualiza a Caramuel en el ámbito cultural-arquitectónico en que se habría movido y que sería fundamentalmente el del papa Chigi, con Bernini en calidad de arquitecto predilecto. Además de negar taxativamente, y con plausibles argumentos, la autoría caramueliana de los contraproyectos publicados por Wittkower, expone las relaciones de Caramuel con otros círculos arquitectónicos, principalmente los jesuitas –incluido Athanasius Kircher<sup>129</sup>. Con todo y como consecuencia de su enfoque, quizá demasiado marcado por la importancia dada a la documentación conservada, considera improbable que nuestro cisterciense y Borromini se conocieran. Igualmente llama la atención su absoluto silencio sobre la relación entre el cisterciense y el cardenal Francesco Barberini, que podría ser el vínculo entre estas dos figuras<sup>130</sup>. Por otra parte, retoma su

---

<sup>127</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS, J.: “The Elusive Role of Perfection in Architecture. Caramuel’s *Raptus Geometricus* Reconsidered”, en *Ad limina II*. Alessandria: Dell’Orso, 2004, 363-385; MARÍAS, F.: “Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias”, en *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Visor, 1999, 87-112.

<sup>128</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS, J.: “Classicism *hispanico more*: Juan De Caramuel’s Presence in Alexandrine Rome and Its Impact on His Architectural Theory”, *AA* 17 (2005), 137-165.

<sup>129</sup> Esta relación ya la había dado a conocer CENAL, R.: “Juan Caramuel. Su epistolario con Atanasio Kircher”, *Revista de Filosofía* 44 (1953), 102-147.

<sup>130</sup> La relación entre Barberini y Caramuel está documentada. “Estaba yo con el Cardenal Francisco Barberini”. Nota recogida en el diario de Caramuel con fecha de 19 de diciembre de 1655 (Archivo de la Catedral de Vigevano, sec.III, carp.1), cit. en VELARDE LOMBRANA: *Juan Caramuel*, 257. Desde mi punto de vista, la hipótesis de que Caramuel y Borromini no se conocieran resulta más difícil de sostener que la contraria, especialmente si tenemos en cuenta una serie de datos que Fernández-Santos obvia. Si bien es cierto que no conocemos testimonios escritos que nos den certezas absolutas de ello –ni siquiera el tratado del cisterciense, que nunca cita a Borromini–, sería absolutamente insensato considerar que Caramuel no hubiera visto su obra construida, especialmente San Carlo alle Quattro Fontane, ya que su fama en su tiempo fue extraordinaria y, además, está a escasos metros de Sant’Andrea al Quirinale y el

idea de la oposición entre Vaticano y Escorial a partir de la persistencia de las soluciones constructivas de raigambre gótica en la arquitectura española anteriormente mencionadas. Este trabajo constituye una verdadera referencia gracias a la numerosa documentación archivística que da a conocer.

Recuperando el orden cronológico y retomando un autor ya citado, hay que situar en el año 2003 otra aportación del profesor Juan Antonio Ramírez, quien en su libro sobre las relaciones entre edificios y cuerpos humanos dedica unas breves líneas a analizar el valor figurativo y antropomórfico de los órdenes *atlántico* y *paraníptico* de Caramuel, que enmarca en una tradición diferente de la medieval y renacentista cuya preocupación por “justificar la buena arquitectura basándola en la hipotética estructura numérica y geométrica del hombre” se subvierte en favor de una visualización icónica de la forma del cuerpo<sup>131</sup>.

Finalmente, habría que concluir este repaso por la bibliografía específica para el conocimiento de la historiografía sobre la Historia de la Teoría de la Arquitectura caramueliana mencionando los trabajos que a Caramuel ha dedicado en fechas recientes Filippo Camerota<sup>132</sup>. En ellos, la tesis más novedosa y personal consiste en defender el vínculo directo de nuestro cisterciense con la arquitectura andaluza a través de Andrés

---

palacio Barberini, donde Caramuel sí había estado. Hay que recordar, por una parte, que la mayor parte de las iglesias monásticas romanas estaban abiertas al público y que San Carlino tuvo tal fama en su tiempo que llegó a haber arquitectos que “peregrinaron” a Roma para verla con sus propios ojos. Aunque esto no pruebe que se conocieran personalmente, el dato que el autor citado no menciona en su reconstrucción del ambiente cultural con que Caramuel se relacionaba, es el vínculo entre Caramuel y el cardenal Barberini, cuya relación económica con la iglesia de los trinitarios descalzos es más que conocida. A mi modo de ver, no parece sensato pensar que el cardenal Barberini no hubiera puesto en contacto a su arquitecto protegido –cuya construcción más destacada se podía ver desde la ventana de su biblioteca–, con un erudito español fascinado por el arte de la edificación. Con todo, y si este dato puede resultar tan difícil de demostrar como anecdótico, el obviar el círculo cultural del cardenal Barberini implica eludir los posibles vínculos entre Cassiano dal Pozzo y nuestro cisterciense, con todo lo que ello implica en relación al conocimiento de la antigüedad. Además de la numerosa bibliografía reciente sobre el tema, véase en relación a la edificación de San Carlino SAN BUENAVENTURA, J. de: *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella ‘Relatione della fabbrica’ di fra Juan de San Buenaventura* (ed. J.M. Montijano García). Milán: Il Polifilo, 1999. Sobre Cassiano dal Pozzo el autor de referencia es HERKLOTZ, I.: *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 28). Múnich: Hirmer, 1999. Una visión más general y reciente en su artículo “Excavations, Collectors and Scholars in Seventeenth Century Rome”, en *Archives and Excavations. Essays on the History of Archaeological Excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the Nineteenth Century* (ed. I. Bignamini). Roma: British School in Rome, 2004, 55-88.

<sup>131</sup> RAMÍREZ, J.A.: *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Siruela, 2003, 30-33.

<sup>132</sup> CAMEROTA, F.: *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*. Milán: Electa, 2006, 299-320. En este libro dedica un capítulo a Caramuel. En un artículo publicado en el mismo año baraja las mismas ideas: “Architettura as Mathematical Science: the Case of «Architettura obliqua»”, en *Practice and Science in Early Modern Italian building. Towards an Epistemic History of Architecture* (ed. H. Schlimme). Milán: Electa, 2006, 51-60;

de Vandelvira y, por otra parte, el conocimiento caramueliano de la obra del padre jesuita Jean-Charles de la Faille, profesor del Colegio Imperial de Madrid<sup>133</sup>.

Actualmente, y al margen de los trabajos que yo mismo he realizado y cuyas conclusiones forman parte de esta tesis, existe un buen grupo de investigadores preocupados por otras facetas del pensamiento de Caramuel, tales como la filosofía, la matemática, la teología o la musicología, algunos de los cuales han aportado datos verdaderamente interesantes para el desarrollo de este trabajo y que dan cuenta de la amplitud del universo intelectual y del pensamiento de este hombre<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Sobre el padre de la Faille, véase RODRÍGUEZ RUIZ, D.: “Tratado de arquitectura por el Rverdo. Pe. Mo. Iuan Charles de la Falle...”, en [www.patrimonionacional.es/realbiblioteca/avisos0801.htm](http://www.patrimonionacional.es/realbiblioteca/avisos0801.htm) (2/02/02; 22:30). El manuscrito se conserva en la Real Biblioteca de Madrid, sign.II/3729.

<sup>134</sup> Han sido excluidos de este repaso historiográfico aquellos trabajos que no aportan nada nuevo, sino que redundan sobre opiniones vertidas por otros autores. Los más destacados son:

- FERRARI, A. de; OECHSLIN, W.: “Caramuel Lobkowitz, Juan”, en *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia, 1976, XIX: 621-626. Su relativa importancia radicaría en la inclusión de la figura de Caramuel en esta obra de referencia.
- GOLUB, J.: “Juan Caramuel nelle pagine del diario di Alessandro VII”, en *Le meraviglie del probabile. Juan Caramuel. 1606-1682. Atti del convegno internazionale di studi. Vigevano 29-31 ottobre 1982* (ed. P. Pisavino). Vigevano: Comune di Vigevano, 1982, 59-60. Este artículo forma parte de las actas de un congreso celebrado en Vigevano conmemorando el tricentenario de la muerte del cisterciense, aunque no aporta nada al tema que nos ocupa ya que expone los datos que sobre Caramuel aparecen recogidos en el diario de Alejandro VII, que ya había sido publicado años atrás por KRAUTHEIMER, R.; JONES, R.B.S.: “The Diary of Alexander VII: Notes on Art, Artists, and Buildings”, *RJK* 15 (1975), 199-233.
- BELLAZZI, P.: *I. Caramuel Lobkowitz*. Vigevano: Editrice Opera Diocesana, 1982; id.: “Caramuel architetto”, *Vigevano* 1 (1991), 32-41.
- KRUF, H.-W.: *Historia de la teoría de la arquitectura* (2 vols.). Madrid: Alianza, 1990, I:300-302. Esta monumental obra, ejemplar en ciertos capítulos, quizá sea demasiado crítica cuando sostiene la escasa importancia de la tratadística del siglo XVII. En el caso de Caramuel, recoge afirmaciones previas, especialmente de Bernardi Ferrero, Oechslin y Guidoni Marino.
- VELARDE LOMBRAÑA, J.: *Juan Caramuel. Vida y obra*. Oviedo: Pentalfa, 1989, espec.346-357. Esta monografía sobre Caramuel es un buen compendio de datos biográficos, toda vez que incluye un detallado estudio de la filosofía del autor, aunque a su teoría arquitectónica dedica escasas páginas sin originalidad alguna.
- *Teoria dell'architettura. 117 trattati dal Rinascimento a oggi*. Colonia: Taschen, 2003. Las páginas dedicadas a Caramuel, firmadas por Barbara Borngässer Klein, recogen ideas previas.

Para concluir habría que llamar la atención, en este caso por el sepulcral silencio que su autor dedica a nuestro tratadista, sobre el reciente estudio de MALLGRAVE, H.F.: *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*. Nueva York: Cambridge University Press, 2005.

#### 4.-UNA BREVE BIOGRAFÍA DE CARAMUEL (1606-82)<sup>135</sup>.

Juan Caramuel de Lobkowitz nació en la calle de Puebla, barrio de Leganitos, en Madrid el 23 de mayo de 1606, en el seno de una familia formada por su madre Catalina de Frisia Lobkowitz<sup>136</sup>, originaria de Amberes, y su padre Lorenzo Caramuel que era ingeniero y gran aficionado a la astronomía, que había nacido en Luxemburgo y que había venido a España en el año 1586 en el séquito del Embajador del Emperador de Alemania Rodolfo Guillermo a la corte establecida por Felipe II en la villa de Madrid.

Caramuel fue un niño prodigio que recibió de su padre las primeras lecciones de Matemáticas y Astronomía, quien tuvo que moderar la pasión de su hijo por estas ciencias al temer que abandonase otros aspectos importantes en su formación. Asimismo, en su infancia recibió clases de lenguas de Juan de Esron<sup>137</sup>, arzobispo de Monte Líbano, y comenzó a investigar sobre Gramática y a componer sus primeras composiciones literarias a una muy temprana edad. Desde estos momentos de su vida, se descubre una de las tendencias caramuelianas más características: un apetito insaciable por escribir.

Pronto pasaría a la Universidad de Alcalá de Henares, donde estudió Humanidades (Gramática, Retórica y Poética) y Filosofía. Como no podía ser de otro modo, Caramuel aprende y reflexiona sobre lo que le enseñan, proponiendo ya sus propias teorías sobre, por ejemplo, Lógica, y se apasiona por la visión universalista inherente a la filosofía de Llull, quien dejaría en nuestro pensador una destacada huella, tanto en su ansia enciclopédica como sus concepciones de la unidad de la ciencia, claros ideales del pensamiento posterior de Caramuel.

Aún en Alcalá, a la edad de 17 años, y ya laureado, decide seguir la carrera eclesiástica, optando por la orden del Císter, en la que hará su profesión de fe en 1625 en el Real Monasterio de La Espina (provincia de Valladolid, diócesis de Palencia), donde conoció a Pedro de Ureña, en palabras de Caramuel “uno de los mayores

---

<sup>135</sup> Este apartado tiene carácter meramente informativo y la finalidad de complementar las discusiones posteriores. Habida cuenta que no lo he investigado personalmente, sigo básicamente las aportaciones de CRASSO, L.: *Elogii d'huomini letterati*. Venecia: Combi & la Noù, 1666; TADISI, J.A.: *Memoria della vita di Giovanni Careamuel*. Venecia: Giovanni Tevernin, 1760; PASTINE, D.: *Juan Caramuel: Probabilismo ed Enciclopedia*. Florencia: Nuova Italia, 1975; HERNÁNDEZ NIETO, H.: *Ideas literarias de Caramuel*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992; VELARDE LOMBRAÑA, J.: *Juan Caramuel, vida y obra*. Oviedo: Pentalfa, 1989, corrigiendo aquellos errores que la historiografía posterior ha puesto de relieve y aumentando los ulteriores datos descubiertos.

<sup>136</sup> También aparece citado como Fris, Friss o Frissea.

<sup>137</sup> También aparece citado como Ezron, Ezrom, Efronita o Hefronita.

ingenios que ha conocido nuestra edad”, quien descolló en Matemáticas, Astronomía y Música; Ureña emprendió en Música, en 1615, la reforma del canto gregoriano que Caramuel difundiría posteriormente por Europa.

Pronto comenzó Caramuel su vida itinerante; pasa temporalmente al Monasterio de Montederramo (Orense), y poco después al de Santa María del Destierro (Salamanca), donde estudia y culmina su formación teológica y continúa con sus aficiones literarias. A continuación se dedicará a la docencia en Alcalá de Henares, Palazuelos (provincia de Valladolid, diócesis de Palencia) y Salamanca. Viajó a Portugal, quizá para empaparse del gran desarrollo de las Matemáticas y los estudios sobre lenguas orientales que existía en dicho país, y posteriormente se trasladó a los Países Bajos, donde estuvo entre 1635 y 1644, centrando su actividad en tres frentes: el político, el religioso y el científico.

Con respecto al primero de ellos, Caramuel gana el favor del gobernador general de los Países Bajos, el Cardenal Infante don Fernando, por su intervención y colaboración en la defensa de Lovaina, en la que participó como ingeniero y jefe de obras, defendiéndola del ataque de franceses y holandeses, demostrando así los conocimientos que había adquirido con su progenitor. Como consecuencia, don Fernando lo nombrará predicador real, lo que le abrirá numerosas puertas, como por ejemplo la amistad de María de Médici, quien coadyuva a que Caramuel sea nombrado Abad de Melrosa (Escocia) y Vicario General de los Cistercienses en Inglaterra, Escocia e Irlanda, aunque el cargo sería simplemente nominal y tal vez honorífico, habida cuenta que Caramuel nunca se trasladó a protestante Gran Bretaña. También en el terreno político y en esta etapa de su vida, Caramuel escribe sus obras sobre la legitimidad felipina del trono portugués, demostrando su gran visión política, sus dotes para la argumentación, y sobre todo sus aptitudes para la Historiografía. La más directa consecuencia de esto será su nombramiento como Historiógrafo Real, ocurrido por estas fechas.

Con respecto a su vida religiosa, hay que destacar que Caramuel vive de cerca en la Universidad de Lovaina el canto de cisne del bayismo, así como el nacimiento del jansenismo, al que se opondrá con extraordinaria furia. De hecho, esta oposición le valió la gratitud de los jesuitas, a quienes ayudó a vencer intelectualmente al enemigo común. Asimismo, en este momento publica un opúsculo teológico titulado *Psalterio de D. Antonio Rey de Portugal* (1635), un escrito ascético y devoto que llevaba por título *Thanatosophia nempe mortis museum* (1637) en el que reflexiona sobre la vanidad de la

gloria terrenal, o un amplio estudio sobre las órdenes religiosas titulado *Theologia regularis* (1638) en el que lleva a cabo un estudio histórico y canónico de las reglas de San Benito, San Agustín, San Basilio y San Francisco. El gran éxito que tuvo esta última obra consagró a Caramuel como la primera autoridad europea en cuestiones monásticas, tema sobre el que además compondría su *Bernardus... triumphans* (Lovaina, 1639-44) e *In Divi Benedicti Regulam Commentarius* (Brujas, 1640).

También dentro del campo religioso, y por último, hay que destacar que Caramuel obtiene el grado de doctor en Teología en la Universidad de Lovaina el 2 de septiembre de 1638, y tenemos noticias a través de biógrafos antiguos de la fama que causó la defensa de esta tesis.

En tercer lugar, en los Países Bajos, Caramuel despuntó en sus ya conocidas aficiones a las Matemáticas y la Gramática. Un claro ejemplo de ello es su descubrimiento en la biblioteca de la abadía de Aulne, cerca de Lovaina, de la *Steganographia* del abad Tritemio, obra que reaviva su pasión infantil por el lenguaje cifrado, y Caramuel aprovecha para expresarle su veneración escribiendo, no una defensa, sino una liberación. De hecho, nuestro pensador se considera el primero que ha conseguido desvelar este arte, tan oscuramente expuesto por Tritemio, y reivindicar para el arte esteganográfico y para su autor el honor que se les había negado.

Con respecto a las Matemáticas, Caramuel asiste a las explicaciones del jesuita Ignacio Derkennis, y frecuenta el trato de otros matemáticos que investigan sobre física y astronomía, como Van Langren, Van der Put, Wendelino, Van der Bandt o Van Helmont, y a través de ellos entra en contacto con otros especialistas europeos como Gassendi, Rheita, Marci, Kircher, Mersenne o Descartes.

De esta época y temática es su famosa *Mathesis audax* (Lovaina, 1642), el *Sublimium ingeniorum cruz* (Lovaina, 1643), obra que, aunque tiene errores, pone de manifiesto el fallo cometido por Galileo en la formulación del principio sobre la caída de los graves y sus libros sobre astronomía *Coelestes Metamorphoses* (Bruselas, 1639) y *Novem stellae circa Iovem* (Lovaina, 1643). Un dato de verdadero interés es que la participación caramueliana en controversias astronómicas le genera, no sólo fama, sino el reconocimiento y la amistad de Fabio Chigi, futuro papa Alejandro VII.

Sin embargo, los Países Bajos acabarán por resultarle más hostiles que favorables, habida cuenta que sus mejores amigos habían muerto y que los cargos más anhelados, esto es, la cátedra de Teología en Lovaina y la abadía de Dumas, le habían sido negados. Todo ello, unido a que el rey Felipe IV lo había nombrado abad del



monasterio cisterciense de Disenberg (Palatinado Inferior) hace que Caramuel abandone los Países Bajos el 9 de febrero de 1644, tomando rumbo hacia Alemania.

En dicha región, la Guerra de los Treinta Años había dejado la abadía caramueliana prácticamente en estado de ruinas y, sobre todo, entre los religiosos y feligreses había echado buenas raíces el calvinismo. Por ello, Caramuel, que a la sazón ya era un veterano en la lucha contra la herejía, habría de vérselas con el luteranismo, eso sí, con el agravante de que en Alemania las cuestiones teológicas iban ligadas a las políticas y económicas. Caramuel se percata de que la mayor parte de los alemanes han abrazado la Reforma por motivos políticos en los que aflora un cierto nacionalismo que contrastaba con la postura intransigente de Roma, que veía a los países de lengua alemana como incivilizados o, cuando menos, enemigos del imperio de Cristo. Una vez más, la postura de Caramuel está claramente definida en el uso de la dialéctica en lugar de la espada.

Entre las reformas más importantes que introdujo en la región en su campaña de restauración de la Orden Cisterciense está la reforma del canto gregoriano que había aprendido de su maestro Pedro de Ureña. En este sentido, el texto teórico que publicó Caramuel al respecto fue su libro *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Bi, Nova Musica* (Viena, 1645). Al respecto es conveniente indicar que Caramuel en su vuelta a la música gregoriana primitiva buscaba la reforma y la disciplina monástica, tratando de conseguir por medio de la música la construcción de un ejercicio y un paradigma de armonía religiosa y política, habida cuenta que la buena liturgia conlleva la buena disciplina monástica, condición de una buena organización política.

Sin embargo, la situación de Caramuel en Alemania era tan inestable como la suerte de la guerra, por entonces muy oscilante, y alrededor del año 1647 Caramuel se traslada a Praga, donde ocupará el cargo de abad de Montserrat, lo que implicaba el abadiato de los monasterios de Emaus (también llamado Slovan) y el de Montserrat en Viena. Puesto que el cenobio era benedictino y Caramuel cisterciense, se plantearon problemas de jurisdicción que nuestro biografiado solventó con su habitualmente abrumadora argumentación y erudición teológicas.

Durante esta etapa de su vida, Caramuel escribe su *Grammatica Audax* (1651) y hacia 1656 una *Gramática universal* que se conserva manuscrita en el archivo de la catedral de Vigevano. También aprende árabe, lo que empleará para impugnar el Corán, sobre el que escribe una *Expurgatio islamismi* que quedó sin imprimir por falta de los caracteres adecuados. En todo caso, en este libro demuestra con argumentos lógicos que

el Dios de quien Mahoma dice haber recibido por revelación el Corán era absolutamente ignorante y que los mahometanos son más bien ateos que infieles, porque adoran a una divinidad imposible, y una divinidad imposible no existe.

Pero la Guerra de los Treinta Años afecta de otro modo más a la biografía de Caramuel, puesto que en la batalla de Praga, último estertor de la misma, Caramuel se convierte en uno de sus principales protagonistas. De hecho, su valerosa conducta lo hará merecedor del título de General de los Eclesiásticos y de una medalla de oro, ambos concedidos por el Emperador. Una vez acabada la defensa de Praga y con la paz negociada y firmada en Münster y Osnabrück, Caramuel pasa a Viena, donde reside durante el año 1649 y vuelve a su actividad científica y filosófica.

Un año después, Caramuel volverá a Praga, donde estará entre 1650 y 1654, siendo éste el período más fértil de su producción como escritor. Su ingente producción manuscrita llega a causar la admiración del emperador Fernando III –y no es para menos–, puesto que entre estas obras de madurez, muchas de las cuales verían la luz a lo largo de estos años, están su *Theologia moralis fundamentalis* (Frankfurt, 1652), el *Apparatus philosophicus* (Frankfurt, 1651) o su *Theologica rationalis* (Frankfurt, 1654), junto con otras obras “menores” como *Maria Liber* (Praga, 1652), *Hierchia Ecclesiastica* (Praga, 1653) o el *Dominicus* (Praga, 1654).

Después de esto se abre una nueva fase en la vida de Caramuel, quien se traslada a Roma en el año 1655. También en esta ciudad Caramuel entró en contacto con los eruditos y sabios más destacados de su momento. Por ejemplo, conoce al padre Martino Martini, con quien reemprende el estudio de la lengua china, cuya consecuencia es la composición de una gramática y un diccionario de términos de esa lengua, con transcripción fonética al latín y con su significado en portugués. Además, el estudio de la lengua china, más ideográfica que vocálica, le sugiere la idea de reemprender sus estudios sobre la formación de una idografía o lengua escrita universal, retomando ideas que ya había propuesto en su *Steganographia*, que había expresado en su *Brevissimum totius Cabalae Specimen* (1643) y que vuelve a señalar ahora, en 1656, en *Cabalae theologiae excidium*, obra que publicó como prólogo a la traducción de la *Summa contra Gentiles* de Santo Tomás al hebreo hecha por el dominico José Ciantes. Asimismo, Caramuel conoce en Roma el trabajo del jesuita español Pedro Bermudo, quien aspiraba a crear una lengua escrita universal, y como consecuencia, empieza a trabajar en una gramática universal.

También en la Ciudad Eterna, Caramuel empieza a manifestarse como pensador en el campo de la arquitectura; en el año 1656, pese a las circunstancias adversas que la peste estaba generando, comenzó la demolición de las casas contiguas a la Plaza de San Pedro para la construcción del gran proyecto de Bernini, sobre el que Caramuel se manifiesta críticamente, lo que en la Roma de Alejandro VII era casi como atentar contra la autoridad papal. El repentino antagonismo con Su Santidad llevará aparejadas otras iras, como la de los Dominicos o los Carmelitas Descalzos de Salamanca.

Esto, unido a la escasa coincidencia de las ideas respecto a la religión de Caramuel con la ortodoxia papal, acabó generando que casi se lo desterrara de Roma, concediéndole como compensación el obispado de Campagna y Satriano, una región pobre de recursos y poco poblada situada entre las montañas del reino de Nápoles.

En esta fase de su vida lleva a cabo la elaboración de variados métodos didácticos para estudiar gramática, ortografía, retórica, rítmica, metamétrica, matemáticas, filosofía, teología, ética, moral y, cómo no, diversos idiomas, toda vez que publica su famosa *Mathesis biceps* (Campagna, 1670) y compone su *Dialexis de non-certitudine* (Lyon, 1675).

Su vida dará un último giro cuando, inesperadamente, en el año 1673, y quizá por influencia del conde de Peñaranda, obtiene gracia de la corte madrileña de Carlos II y se le concede el obispado de Vigevano, en el Milanesado. La actividad de Caramuel en esta ciudad se puede resumir en cinco vías; la oración, la actividad pastoral, el estudio, la arquitectura y la absoluta entrega a escribir nuevos libros.

Con respecto a la primera, cabe destacar que nuestro obispo se levantaba habitualmente para recitar Maitines con sus canónigos, celebraba misa todos los días previa confesión, recitaba diariamente el Oficio de la Virgen siguiendo la regla cistercense, y había alcanzado tal pureza de espíritu que, según dice Vincenzo Portaluppi en la Oración fúnebre, “no sabía en qué consistía el pecado venial”.

Acerca de su actividad pastoral, la labor más interesante de las llevadas a cabo por Caramuel fue la creación de la Congregación y las Escuelas de la Doctrina Cristiana (1674), para las que escribe una serie de *Reglas*, las cuales constituían un compendio de las normas dadas por San Carlos Borromeo para vivir cristianamente. Evidentemente combinaba esto con visitas a enfermos, instrucción del clero y de los ciudadanos que a él acudían o resolución de litigios que le competían como juez.

En relación a la arquitectura, al poco de su llegada a Vigevano, Caramuel concibió la idea de poner en práctica y sistematizar en teoría sus conocimientos sobre

arquitectura. Comienza por reformar el palacio arzobispal, reorganiza la plaza y diseña la fachada de la catedral y, sobre todo, retoma las reflexiones sobre arquitectura que lo obsesionaban, según él mismo nos dice, desde 1624<sup>138</sup>. En este campo publica su *Architectura civil recta y oblicua* (1678), prepara la *Architectura natural*, un compendio de carácter filosófico-moral dirigido a sus compatriotas y escrito en castellano, argumentando que por falta de textos los españoles no tenían acceso a las ciencias, y publica en latín su *Architectura civil* (1681) para que tenga la difusión adecuada entre quienes no dominaban el castellano<sup>139</sup>.

Finalmente, estos años milaneses de Caramuel ven la publicación de sus libros *Series tractatum, disputationum, & articulorum*, *Trismegistus Theologicus*, *Pandectes Philosophicus*, *Moralis seu politica logica*, *Met-Ethica*, *Physik-Ethicum*, *Critica philosophica*, *Leptotatos* y son testigos de la escritura de numerosos manuscritos que no llegaron a la imprenta.

En 1680 Caramuel queda ciego de un ojo y al año siguiente pierde la visión del otro pero, con todo, no renuncia a su labor intelectual y sigue dictando sus ideas a sus amanuenses. Sin embargo, a principios de septiembre de 1682 le ataca una fiebre y, el hombre que siempre había gozado de una extraordinaria salud, muere el 7 de septiembre de dicho año, sin querer ser atendido por un médico ni tomar medicación alguna. Su Oración Fúnebre, titulada *El ocaso del sol* fue recitada por el dominico vigevanense Domenico Vincenzo Portaluppi, quien ponía en relación dicho ocaso con la muerte de Caramuel, “Sol del católico firmamento, Minerva de todas las ciencias, Cinosura de literatos, Atlante de nuestro siglo, Flagelo de los herejes...”<sup>140</sup>.

La fama de Caramuel, en palabras de Menéndez Pelayo “el más erudito y fecundo de los polígrafos del siglo XVII”<sup>141</sup>, era tal que llegada la noticia de su muerte se celebraron solemnes funerales en muchas universidades europeas, como Lovaina, París, Salamanca, Alcalá, Coimbra, Baeza, Granada así como en el Colegio Mayor de Sevilla y la catedral de Viena, con asistencia del emperador Leopoldo. Evidentemente, de un hombre con una sabiduría tan destacada, y especialmente tras su muerte, se hicieron multitud de elogios; quizá merezca la pena acabar esta biografía con uno de los más rotundos: “Ante cadet mundus / quam surgat Caramuel secundus”.

---

<sup>138</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, 2.

<sup>139</sup> El título con que lo publicó fue *Templum Salomonis rectam et obliquam architecturam exhibens*.

<sup>140</sup> Publicado como *L'ocasso del sole. Oratione Funebre per la morte dell'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor D. Giovanni Caramuele...* Milán: Herederos de Antonio Malatesta, 1683.

<sup>141</sup> MENÉNDEZ PELAYO: *Historia de las ideas estéticas...*, I: 798.



## **II.- PREMISA:**

# **La Historia de la Teoría de la Arquitectura y su estudio**



Uno de los pies forzados con que se encuentra un historiador del arte es que a la hora de llevar a cabo un estudio tiene que presentar los resultados del mismo por escrito y, por ello, no tiene otra alternativa que crear un relato histórico. El principal problema que esto plantea es que, a diferencia de la lógica, la física, la química o las matemáticas, la Historia del Arte no cuenta con un sistema de signos de validez universal que se combinen en fórmulas y que permitan exponer sus conclusiones de manera unívoca, sino que tiene que hacerlo recurriendo al lenguaje y creando una narración, en la que los matices que plantea el emisor no tienen por qué coincidir necesariamente con los que percibe el receptor. Tanto más habida cuenta que estos resultados no pueden ser comprobados analizando la veracidad de un desarrollo y la fórmula resultante, ni tampoco de manera experimental en un laboratorio, sino que pueden estar cargados de subjetividad. Este carácter subjetivo, junto con la parcialidad, son dos características que hacen peligroso todo relato histórico. Éste puede ser subjetivo porque la interpretación de los datos de carácter histórico, cuando se imbrican en un desarrollo de vocación general, no siempre es unívoca, ya que un mismo hecho puede ser visto como causa o efecto, consecuencia o razón que explique un pasado o un futuro. Y puede ser parcial, porque cualquier relato histórico estará inequívocamente condicionado por la mayor o menor amplitud de conocimientos, aspiraciones e intención de responder a preguntas que tenga su autor.

Con todo, y al margen de este pie forzado inicial, el condicionante inexcusable surge porque cada investigador está preocupado por una serie de cuestiones a las que intenta dar respuesta, y estas preguntas son tan diversas como los medios para tratar de solucionarlas. A la pregunta de por qué Vermeer pinta de un modo tan característico se puede tratar de hallar múltiples respuestas; desde el estudio de las formas que representa en tanto que evolución a partir de desarrollos previos hasta el estudio de los significados de los elementos representados; desde la sociedad que encargaba sus obras hasta la influencia del “subconsciente urbano” en su trabajo<sup>1</sup>. El principal problema surge porque cualquiera de las respuestas puede ser válidas o, incluso, la totalidad de ellas puede ser la solución al dilema. Sin embargo, ni podemos contar con la respuesta del autor en la totalidad de los casos a estudiar ni, aunque pudiéramos, tendríamos que presuponer que el artista estaría en condiciones de facilitarnos la solución ya que éste no

---

<sup>1</sup> El concepto de subconsciente urbano, aplicado precisamente a este tema fue acuñado por la profesora Elisabeth de Bièvre en su famoso artículo “The Urban Subconscious: the Art of Delft and Leiden”, *AH* 18 (1995), 222-252.



tendría por qué saber que, por ejemplo, la configuración de su cerebro depende de los estímulos a que está expuesto.

El hecho es que en el mundo actual, en que las disciplinas se han desgajado en mayor medida con el paso del tiempo y con la creciente delimitación (o limitación) de los ámbitos de especialización, el problema metodológico se hace cada vez más preocupante, habida cuenta de la diversidad de enfoques que existen para el estudio de una misma materia, sobre todo si nos movemos en campos de carácter humanístico, y la validez o invalidez de cada uno de ellos no se puede ni probar ni refutar con argumentos del todo incontestables.

Por otra parte, y estableciendo unos límites amplios para la disciplina de estudio, Historia del Arte, partimos del problema inicial de la definición y los recursos a universales plenamente asentados que en ésta se manejan. Hans Belting ha propuesto que la Historia del Arte estuvo vinculada en el siglo XIX a la idea de la explicación histórica, y que sería especialmente de manos de los *Stilfragen* de Riegl (1893) y los *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) de Wölfflin cuando el hilo conductor se trasladó hacia el concepto de “estilo”<sup>2</sup>. Ya la propia Escuela de Viena, concretamente von Schlosser, llamó la atención sobre los límites de este concepto, que habría que entender como una abstracción didáctica<sup>3</sup>. Y si bien no cabe duda de que el concepto de estilo resulta eminentemente práctico ya que, como solía decir Gombrich, ayuda a situar correctamente una obra en el espacio y el tiempo, el hecho es que implica a su vez una excesiva amplitud que, a veces, no permite explicar determinadas especificidades, que pueden ser fruto de múltiples variables, y que hacen que sus límites resulten tan amplios que casi deja de ser un concepto definible, y por tanto, operativo y práctico, para convertirse en un cajón de sastre que confunde más que clarifica.

Precisamente el estilo, en cuanto se asocia con nombres que tratan de resumir características formales de un lugar y en un tiempo, se convierte en un universal de validez discutible. En primer lugar porque la valoración del arte de un determinado

---

<sup>2</sup> BELTING, H.: *Art History after Modernism* [traducción de *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*]. Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2003, 26; RIEGL, A.: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* [1893]. Barcelona: Gustavo Gili, 1980; WÖLFFLIN, H.: *Conceptos fundamentales de la historia del arte* [1915]. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.

<sup>3</sup> “Debemos sin embargo tener siempre presente que cuando se habla de estilos se lleva a cabo una de las abstracciones habituales motivadas por razones didácticas y gramaticales: el alemán *Stil* –como el italiano *maniera*– significa originariamente ‘estilo individual’. Si tenemos ideas claras sobre este particular, podemos mantener sin más la denominación ‘estilo románico’, que por otra parte es usual desde tiempo atrás”. SCHLOSSER, J. von: *El arte de la Edad Media* [1923]. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, 72.

tiempo, la historia así lo ha demostrado, depende de percepciones subjetivas y modas. Ciertos estilos fueron juzgados en distintos momentos como positivos o negativos, valorados o denostados, en función de parámetros que, en demasiadas ocasiones, respondían más a motivaciones del presente que del pasado. La *Geistesgeschichte* de Dvorak y su revalorización de El Greco en paralelo al Expresionismo constituyen, probablemente, el ejemplo más citado. Quizá el primer principio correctivo lo habría que establecer indicando que la labor del historiador del arte no es la de opinar, juzgar ni defender un hecho artístico, sino la de tratar de comprenderlo en su desarrollo histórico<sup>4</sup>. Sin embargo, y al margen de estas disquisiciones, el verdadero problema que se oculta tras los estilos calificados bajo un determinado marbete –léase Gótico, Rococó o Modernismo–, es que su universalidad no es real, sino que llegan a constituir abstracciones cuya definición no es ni clara ni unívoca, con lo que su validez no puede ser considerada absoluta y, en el fondo, se convierten en tópicos generalizadores que no acaban de cumplir con la labor clarificadora que se les presupone. El mayor problema consiste en que se llegue a creer en los estilos desde un punto de vista casi taxonómico, es decir, como si tuvieran unas características susceptibles de ser enumeradas y que se pueden rastrear en una obra de arte para juzgar su adscripción y localización en un mapa del tiempo. Una frase como “[Bruno Chiodi] es un músico del barroco tardío, o de un barroco, en cierto modo ‘decadente’, con no pocos rasgos de un nuevo estilo. No posee todas las características del Barroco, pero tampoco todas las del estilo Clásico”<sup>5</sup>, no resulta verdaderamente clarificadora. A un lector con conocimientos de música e Historia de la Música se le proporcionaría más información hablando de su concepción de la armonía, de su uso del contrapunto, la ornamentación, la orquestación o las formas musicales que cultiva. Más aún; en el caso de ciertos “estilos” del pasado se ha tratado de buscar una categoría que los defina de manera rotunda a partir del recurso a un tema, por ejemplo la definición de Barroco a partir de la idea de “retórica”, tal y como Argan lo propuso, y el reciente desplazamiento conceptual hacia el concepto de “propaganda”

---

<sup>4</sup> Tal y como lo relata Otto Kurz, Schlosser dijo en una ocasión “Como historiadores somos ‘teóricos’ y ‘escépticos’, y esto particularmente en el hermoso significado etimológico de ambos términos, que quieren decir *mirar*. Miremos los fenómenos históricos no para ‘juzgarlos’, ni tampoco para ‘defenderlos’, sino para comprenderlos en su desarrollo. Éste parece ser el único objetivo de la historia del arte en calidad de disciplina histórica”. Véase KURZ, O.: “Julius von Schlosser. Personalidad, método y obra”, introducción a Schlosser: *El arte de la Edad Media*, 7-24, espec.24.

<sup>5</sup> ALÉN GARABATO, M.P.: *La capilla de música de la catedral de Santiago. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. La Coruña: do Castro, 1995.

propuesto por Evonne Levy<sup>6</sup>, y esta solución aún parece estar más alejada de la explicación histórica sólida, profunda y de probada validez universal.

Desde un punto de vista meramente objetivo, el hecho es que lo único que se puede demostrar es que ciertas personas han existido y que éstas vivieron en un determinado tiempo que, a su vez, y consuetudinariamente, se mide en años. En este sentido cabe recordar que ya Julius von Schlosser prefería hablar de la existencia de artistas a la existencia de arte, entendido en abstracto<sup>7</sup>. En este estudio se comparte esta visión y se tratará de llevar a cabo el análisis del pensamiento de un teórico del arte a través de uno de sus escritos, y tratando de imbricarlo en el contexto de una sociedad concreta, en la que vivió, en un tiempo determinado, y en unas específicas coordenadas geográficas. Con todo, se tiene en cuenta que el género de la biografía del artista, que en los tiempos modernos consagró Vasari, se ha utilizado para la idealización del biografiado y hay que tener presente la necesidad de utilizar la capacidad de juicio inherente a los seres humanos para delimitar la racionalidad y el valor de los argumentos esgrimidos, para alejarnos de visiones exageradas sobre la importancia relativa de un ser humano concreto en nuestro campo de estudio.

Pasando a un segundo nivel, el de la Metodología, a diferencia de distintas especialidades de la ciencia, cuyos *modus operandi* están muy claramente definidos a partir del seguimiento de una serie de protocolos, en las disciplinas humanísticas el margen de acción es más amplio. Ello genera que la preocupación por el rigor metodológico no sea el mismo en todos sus practicantes. Por una parte habrá quien ejecute su trabajo sin ningún tipo de método y que exponga unos resultados que pueden ser consecuencia de la observación, simple opinión o mera aportación de datos. Por otra, están aquellos investigadores que, por las razones que sea, se adhieren a unas modas de su tiempo –o a algunas ya caducas–, eligen un método que por algún motivo satisface sus preocupaciones intelectuales, y siguen sus procedimientos –más bien habría que decir hilos conductores– para obtener los objetivos buscados, reflexionando o no sobre los fundamentos y la validez del mismo. Finalmente están aquéllos que, no satisfechos con los procedimientos existentes en su tiempo, deciden abrir una nueva vía que pueda

---

<sup>6</sup> ARGAN, G.C.: “La ‘Rettorica’ e l’arte barocca”, en *Rettorica e barocco* (ed. E. Castelli). Roma: Fratelli Bocca, 1955, 9-14; LEVY, E.: *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Berkley-Los Ángeles: University of California Press, 2004. Véase asimismo mi recensión del libro de Levy en *Quintana* 5 (2006), 313-317.

<sup>7</sup> La indicación de que éste era el pensamiento de Schlosser la proporciona Ernst H. Gombrich en su libro *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*. Turín: Einaudi, 1999, 103, opinión a la que también se suma este historiador desde una de sus primeras publicaciones, su justamente famosa *Historia del Arte*. Madrid: Debate, 1997, 15.

solucionar sus preocupaciones intelectuales. Con todo, a medida que avanzamos del primer nivel al tercero, el número de sus practicantes, por una parte, disminuye, y por otra, cada vez se alejan más del diálogo del círculo de sus colegas y casi pasan a recitar un monólogo pocas veces escuchado con la atención que puede merecer. Sin lugar a dudas, este tercer nivel es el más complejo, toda vez que el menos habitual. Por una inexplicable razón, los historiadores del arte pocas veces se detienen a reflexionar sobre los objetivos de su disciplina, y en este aspecto concreto se hayan todavía muy lejos de los logros a que ha llegado la Historia<sup>8</sup>. Aún cuando se ha llegado a un punto en el que la reflexión sobre la Historiografía existe como tal, habiendo superado los tiempos en que el tema resultaba ser la excusa para justificar o tratar de legitimar filosóficamente un método determinado –como hizo por ejemplo Arnold Hauser<sup>9</sup>–, todavía no se ha planteado una revisión filosófica completa de la disciplina desde sus bases, analizando cuál es su formulación epistemológica, sus objetivos, *modus operandi*, límites, competencias y peligros.

Y si este problema existe en cuanto respecta a la definición de la Historia del Arte en tanto que disciplina histórica, y a los métodos empleados para llevar a cabo una profundización en la misma, en el caso de la Historia de la Teoría de la Arquitectura las brechas existentes en este sentido son mucho mayores. Ya no sólo es que no exista ninguna reflexión profunda sobre la metodología a aplicar al estudio de esta área, sino que las veces que se ha intentado llevar a cabo una definición de la misma han sido verdaderamente escasas.

El comienzo del repaso por la Historiografía en la que se lleva a cabo una verdadera reflexión sobre la definición de la materia o que, al menos, puede contribuir a ella hay que comenzar por el fundamental, monumental y pionero trabajo de Julius von Schlosser titulado *Die Kunstliteratur*. Este miembro de la llamada “Escuela de Viena” planteó en el lejano año 1924 lo que él denominó la “ciencia de las fuentes”, entendiendo como tal “las fuentes escritas, secundarias, indirectas; sobre todo, en el sentido histórico, los testimonios literarios que se refieren en sentido teórico al arte, según su aspecto histórico, estético y técnico, mientras que los testimonios

---

<sup>8</sup> Pueden verse al respecto, por ejemplo, los trabajos del profesor José Carlos Bermejo Barrera, publicados en Madrid por la editorial Akal: *Moscas en una botella. Cómo dominar a la gente con palabras* (2007); *Ciencia, ideología y mercado* (2006); *Sobre la Historia considerada como Poesía* (2005); *¿Qué es la Historia Teórica?* (2004); *Genealogía de la Historia* (1999); *Entre Historia y Filosofía* (1994); *Fundamentación lógica de la historia* (1991); *Replanteamiento de la Historia* (1989); *El final de la Historia* (1987); *Psicoanálisis del conocimiento histórico* (1983).

<sup>9</sup> HAUSER, A.: *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna* [traducción de *Philosophie der Kunstgeschichte*, 1958]. Turín: Einaudi, 1988.

impersonales, por así decirlo, inscripciones, documentos e inventarios, atañen a otras disciplinas y pueden ser aquí sólo materia para un apéndice”<sup>10</sup>.

Schlosser entendía que se trataba de cuestiones filológicas y que, por tanto, la subdivisión de las fuentes de la Historia del Arte debía estar determinada por las finalidades que constituyen el carácter típico de la filología clásica y que, posteriormente, la heurística, la crítica y la hermenéutica, serían peldaños que habría que ascender. De este modo, la ciencia de las fuentes debía, en primer lugar, explorar el material existente, transmitirlo y describirlo, a continuación, analizarlo críticamente en su contexto histórico y, finalmente, erigirse en disciplina histórica independiente, con la valoración de la importancia histórica intrínseca de este material<sup>11</sup>.

Aunque bien es cierto que von Schlosser no define en ningún momento el concepto de Historia de la Teoría de la Arquitectura, creo que es verdaderamente interesante tomar como punto de partida su trabajo por varias razones. En primer lugar, porque establece una clara delimitación de las tareas del “científico de las fuentes” que considero muy apropiada, y es la de indicar cuáles son los textos con los que el profesional de esta disciplina se debe enfrentar, distinguiendo de este modo entre la verdadera disciplina y la tarea de las ciencias auxiliares, como puede ser la paleografía. En pocas palabras, la labor que le compete es la de interpretar datos, no la de localizarlos y exhumarlos. Por otra parte, el autor que nos ocupa propuso unos objetivos y límites a la disciplina que estudiaba, toda vez que aplicó un método que, se comparta o no, era claro, fundamentado, coherente y sólido. En todo caso, esta obra es capital porque su autor, lo supiera o no, escribió, entre otras muchas cosas, páginas y páginas en las que hacía Historia de la Teoría de la Arquitectura.

Fue en un libro publicado en 1979 y cuyo objeto era el estudio de la estética de la arquitectura donde se dio la más precisa definición de Teoría de la Arquitectura. Su autor, Roger Scruton, afirmaba claramente que “[l]a teoría de la arquitectura consiste en un intento de formular las máximas, reglas y preceptos que gobiernan –o deberían gobernar– la práctica de los que hacen edificios”<sup>12</sup>. La única objeción que se puede hacer a esta definición es que una teoría de la arquitectura no tiene por qué tener como objeto de estudio una propuesta que implique una finalidad constructiva, sino que también se puede dar el caso de la existencia de una teoría de la arquitectura

---

<sup>10</sup> SCHLOSSER, J. von: *La literatura artística: Manual de fuentes de la historia moderna del arte* [1924]. Madrid: Cátedra, 1993, 23.

<sup>11</sup> SCHLOSSER: *Literatura artística*, 23-24.

<sup>12</sup> SCRUTON, R.: *La estética de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 1985, 13.

absolutamente descabellada, que implique un proyecto que no sea susceptible de ser edificado, y que no por ello dejará de ser una teoría de la arquitectura.

Con el fin de mantener el orden cronológico, habría que detenerse a continuación en la propuesta de Georg Germann que, aunque fue publicada en 1987 es una reelaboración de un trabajo ocho años anterior<sup>13</sup>. Este autor, aun cuando no llevó a cabo una definición propiamente dicha de la disciplina, propuso un sistema que interrelacionaba tres elementos que se explicaban entre sí: la arquitectura, la teoría de la arquitectura y la historia social y de las ideas, entendiendo como tal “una historia que englobase la política, la economía, las mentalidades, es decir, la sociedad en un sentido amplio”<sup>14</sup>. Este sistema, que supone una reelaboración del que Hermann Bauer había sugerido para el estudio de la arquitectura según el que los tres elementos que entraban en relación eran la obra arquitectónica, la historia de la arquitectura y la historia del espíritu<sup>15</sup>, presupone que la teoría de la arquitectura sólo se puede explicar a partir de la historia de lo edificado. Tanto es así que el autor llega a decir que “[s]ólo aquél que ignora la existencia de diferentes estrategias teóricas puede calificar esta situación de paradójica: la anticipación de la práctica a la teoría; cuyas estrategias sirven a la propagación de ideas nuevas, a la codificación de una práctica reconocida, a la defensa desesperada de una causa perdida”<sup>16</sup>. Sin embargo, con esta definición está olvidando todos aquellos proyectos dibujados o simplemente descritos que no tienen eco ni referentes en la historia de lo construido y que, sin embargo, pueden llegar a constituir verdaderas teorías de la arquitectura.

Este autor plantea, asimismo, la posibilidad de la realización de estudios semánticos en algunos casos en los que otras vías no proporcionan explicaciones accesibles, y pone como ejemplos los trabajos de Forssman sobre órdenes arquitectónicos y de Bandmann sobre iconología arquitectónica<sup>17</sup>. Aunque aquí no se duda de la validez de este tipo de trabajos, de resultados probadamente satisfactorios, el hecho es que el sistema que plantea Germann tiene un campo de aplicación limitado y, por tanto, no puede tener pretensiones de configurar un método válido para el estudio

---

<sup>13</sup> GERMANN, G.: *Vitruve et le Vitruvianism. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale* [traducción de *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*]. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991.

<sup>14</sup> GERMANN: *Vitruve*, 7.

<sup>15</sup> BAUER, H.: *Kunsthistorik, eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, cit. en GERMANN: *Vitruve*, 7.

<sup>16</sup> GERMANN: *Vitruve*, 6.

<sup>17</sup> GERMANN: *Vitruve*, 8. Dichos trabajos son *Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento* y *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, respectivamente.

general de la Historia de la Teoría de la Arquitectura. En definitiva, y a pesar de sus buenas intenciones, este autor no sólo acaba por no proponer una metodología de validez universal, sino que sus vagas reflexiones teóricas no tienen una aplicación directa y real en el desarrollo de su libro, habida cuenta que llega a hablar de teorías de la arquitectura que nunca tuvieron su equivalente construido.

La siguiente obra que plantea una reflexión sobre el tema, en un capítulo introductorio cuyo título es “¿Qué es la teoría de la arquitectura?”, es la *Geschichte der Architekturtheorie* (1985) de Hanno-Walter Kruft<sup>18</sup>. El autor responde a esta pregunta en un primer momento en los siguientes términos: “Si bien sería posible formular una definición conceptual de la teoría de la arquitectura que tendiera a la objetividad, ésta correría el peligro de resultar ahistórica, ya que otorgaría al concepto un valor constante que probablemente no posea (...) La ocupación prolongada con el tema prueba que una definición abstracta y normativa de la teoría de la arquitectura es inoperante e históricamente insostenible”. Sin embargo, páginas más adelante expone lo que él considera una definición operativa del concepto de Teoría de la Arquitectura, a saber, “teoría de la arquitectura es todo sistema general o parcial sobre arquitectura formulado por escrito y que se basa en categorías estéticas. Aun si la estética queda reducida a una función, esta definición sigue siendo válida”<sup>19</sup>.

En relación a esta posición, habría que matizar al menos dos cuestiones. Primera, la Teoría de la Arquitectura existe y, en consecuencia, tiene que ser susceptible de ser definida. Segunda, una Teoría de la Arquitectura no tiene por qué haber sido formulada por escrito para que exista.

Aunque el trabajo aquí presentado estudie el caso más canónico, el de un texto que trata sobre materia arquitectónica, entiendo que una Teoría de la Arquitectura es cada una de las ideas que han existido en relación al arte de construir a lo largo del tiempo, fuesen o no escritas y fuesen o no aplicadas en edificios realizados. Es evidente que detrás de una construcción tiene que haber siempre una serie de ideas; pues bien, cada una de ellas constituye una teoría. Por ejemplo, “voy a construir una casa para vivir en ella y estar a cubierto de las inclemencias del tiempo”, o como decía Alberti, “los huecos que se hayan practicado con el fin de obtener luz, de ningún modo hay que construirlos a baja altura. Porque la luz se percibe con el rostro, no con los pies”<sup>20</sup>, son

---

<sup>18</sup> KRUFF, H.-W.: *Historia de la teoría de la arquitectura* (2 vols.). Madrid: Alianza, 1990.

<sup>19</sup> KRUFF: *Historia*, I: 13-16.

<sup>20</sup> ALBERTI, L.B.: *De re aedificatoria* [traducción de J. Fresnillo Núñez]. Madrid: Akal, 1991, I, XII, 88.

principios elementales y básicos, pero no por ello dejan de ser teorías sobre cómo ha de ser una construcción.

Además, y en este caso definiendo por exclusión, la Teoría de la Arquitectura no es lo mismo que la Historia de la Arquitectura; por ejemplo, “esta villa se la encargó Alessandro Farnese a Vignola y se empezó a construir en 1559” es hablar de Historia de la Arquitectura; sin embargo decir “esta casa tiene una puerta para entrar en ella” es explicar una teoría de la arquitectura. Asimismo, decir “Vignola diseñó una escalera de caracol a imitación de la que Bramante había hecho en el Vaticano para poder subir al piso superior” es exponer historia de la arquitectura y una teoría de la arquitectura.

Sin embargo, y aunque los sencillos ejemplos anteriores puedan ser considerados teorías de la arquitectura, los problemas que interesan a la Historia de la Teoría de la Arquitectura son bastante más complejos, puesto que es evidente que para entrar en una casa hace falta un vano y que para subir un piso hace falta una escalera, una rampa o bien una cuerda y esto, realmente, no es un gran problema de carácter histórico que merezca la pena analizar. Los límites, sin embargo, los marcan nuestras capacidades para descubrir las teorías que subyacen a una propuesta y el ser capaces de buscar el lugar que deben ocupar en la configuración de una Historia general de la Teoría de la Arquitectura; por poner un ejemplo, no hace muchos años habíamos olvidado que los órdenes arquitectónicos llevan aparejadas teorías y sin embargo, hoy nadie duda que el uso del corintio en los *boudoirs* que proponía Lecamus de Mezières no tiene mucho que ver con la propuesta serliana de emplearlo en templos dedicados a la Virgen.

Por otra parte, y en segundo lugar, entiendo que no es necesario que una teoría haya sido expuesta por escrito para que exista. Una clara prueba de ello es que los edificios, bocetos, dibujos o maquetas pueden perfectamente ser transmisores de una teoría de la arquitectura que no tiene por qué estar recogida en un libro. Por ejemplo, considero que la escalera de caracol que Bramante diseñó en el Vaticano tiene una teoría de la arquitectura aparejada que va más allá de que sea el medio para alcanzar un piso superior, puesto que el empleo de los órdenes arquitectónicos que en ella está presente, así como la recuperación del orden toscano son elementos suficientes para hacer de esta obra pétrea una teoría arquitectónica<sup>21</sup>. De la misma manera, y por traer a colación otro ejemplo, creo que la maqueta que Antonio da Sangallo el Joven construyó

---

<sup>21</sup> Véase al respecto el trabajo de ONIANS, J.: “On how to listen to High Renaissance Art”, *AH* 7 (1984), 411-437. Cf. DENKER NESSEL RATH, C.: *Die Säulenordnungen bei Bramante* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, vol.4). Worms: Wernersche Verlag, 1990 y eadem: *Bramante's Spiral Staircase*. Ciudad del Vaticano: Tipografía vaticana, 1996.



con su propuesta de edificación para San Pedro del Vaticano es un impresionante compendio de sus teorías de la arquitectura, que sería verdaderamente interesante estudiar si queremos tener una visión más completa de la arquitectura en Roma en el segundo cuarto del siglo XVI.

Pienso que los historiadores de la Teoría de la Arquitectura olvidamos en numerosas ocasiones que además de en los libros publicados, las ideas pueden y deben ser buscadas en edificios, y que como decía Richard Krautheimer debemos aprender a leer las piedras, puesto que parece claro que los monumentos son verdaderos documentos cuyo código ha de ser descifrado. En esta línea han hecho extraordinarios trabajos, por ejemplo, John Onians, explicando los significados de los órdenes arquitectónicos desde el mundo griego hasta el siglo XVI, o Cammy Brothers, al desvelar las claves que permiten entender la transmisión de teorías arquitectónicas de ciertos palacios romanos de finales del siglo XV y principios del XVI<sup>22</sup>.

En todo caso, parece claro que la Historia de la Teoría de la Arquitectura ha de ser la disciplina que se encargue de estudiar las distintas teorías de la arquitectura existentes a lo largo del tiempo y enmarcarlas en un contexto globalizador, puesto que entiendo que si una historia existe ha de ser susceptible de ser contada, al menos, hasta donde nuestros conocimientos y posibilidades alcancen.

Así las cosas, los historiadores de la teoría de la arquitectura debemos ser capaces de construir “obras históricas” en el sentido en que el profesor Bermejo Barrera entiende esta expresión. Su propuesta, aplicada a la Historia, y de la que podemos realizar fácilmente una transposición a nuestro campo de estudio es la siguiente:

“Se llama ‘obra histórica’ a aquel producto del conocimiento histórico en cuya elaboración ha tenido lugar una operación de síntesis.

- No todos los escritos históricos son, pues, obras históricas.
- No son obras históricas los trabajos de crítica documental, en los que se trata de determinar la naturaleza de un objeto como documento histórico. Ni tampoco aquéllos centrados en la lectura e interpretación del documento.
- Tampoco son obras históricas los análisis de los hechos e informaciones deducibles a partir de un documento.
- Para que se produzca una ‘obra histórica’ es necesario que las labores de crítica documental, lectura e interpretación del

---

<sup>22</sup> ONIANS, J.: *Bearer of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*. New Jersey: Princeton University Press, 1988; BROTHERS, C.: “Architecture, Texts, and Imitation in Late-Fifteenth- and Early-Sixteenth-Century Rome”, en *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture. c.1000-c.1650* (ed. G. Clarke; P. Crossley). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 82-101.

documento y análisis del mismo se sitúen en el contexto de la síntesis general de los conocimientos históricos, es decir, que se entronquen con los grandes problemas de la llamada Historia Universal”<sup>23</sup>.

De este modo, entiendo que no se está haciendo Historia de la Teoría de la Arquitectura cuando simplemente se parafrasea un texto o se describe un edificio, un boceto o una maqueta, sino que es necesario que exista una operación de análisis y una posterior síntesis que permita introducir la información examinada en el contexto de los grandes problemas de la Historia de la Teoría de la Arquitectura.

Ésta es la razón que explica la división del trabajo aquí presentado en dos bloques claramente diferenciados en los que se estudia, por una parte, el tratado de Caramuel de una manera analítica, y por otra, se lleva a cabo una operación de síntesis para introducir las temáticas propuestas en el contexto general de la Historia de la Teoría de la Arquitectura, con especial atención a los problemas que ésta presentaba en su época. De esta manera, los diversos problemas estudiados son los que planteó un hombre concreto del siglo XVII pero que hay que entender como un eslabón, como una aportación a una cadena de largas tradiciones, algunas de ellas con su origen en los recónditos sistemas neuronales del ser humano.

Así las cosas, la verdadera Historia de la Arquitectura, si la hubiere, estaría compuesta no sólo por las realidades constructivas, sino también por todas las propuestas que se dibujaron, describieron o narraron a lo largo de los tiempos y que son objeto de estudio de la Historia de la Teoría de la Arquitectura, la cual, al margen de ser una disciplina autónoma como fruto de la especialización de nuestros tiempos, coadyuva a la comprensión histórica de las realidades edificadas. Caramuel decía “Hay, Amigo Lector, dos géneros de Historias; unas, que han sucedido; y otras que se han pensado”<sup>24</sup>, y ambas son las que nos interesan a los historiadores de la teoría de la arquitectura, sobre todo, porque en más ocasiones de lo que se piensa, llegan a coincidir<sup>25</sup>.

En todo caso, y a partir de estas definiciones de Teoría de la Arquitectura e Historia de la Teoría de la Arquitectura, es decir, una vez propuesta cuál es la materia de estudio y cuál la disciplina desde la que pretendemos estudiarla, surge indiscutiblemente

---

<sup>23</sup> BERMEJO BARRERA: *Fundamentación lógica*, 81.

<sup>24</sup> CARAMUEL: *Architectura*, II, V, 29.

<sup>25</sup> Un estudio pionero al respecto fue el de MILLON, H.A.: “The Architectural Theory of Francesco di Giorgio”, *AB* 40 (1958), 257-261.

la cuestión metodológica, esto es, cómo llevar a cabo el estudio de esta materia desde esta disciplina.

Ya hemos visto que nadie ha formulado explícitamente un método de estudio, sino que simplemente han sido esbozadas algunas sugerencias, toda vez que se han realizado trabajos que, sin hacer explícita su metodología, han de ser considerados claramente parte integrante de esta disciplina. Aún cuando considero que el conocimiento humanístico no puede ser reducido a fórmulas y a pesar de que no estoy en condiciones de proponer un método de aplicación universal para cualquier caso que se pueda plantear en esta disciplina, supongo que lo podría haber, o al menos, no veo razones por las que no pudiera existir.

Sea como fuere, el hecho es que desde el nacimiento de la Historia del Arte como disciplina hasta el día de hoy, todavía no se ha formulado una metodología de probada validez universal y que, por tanto, sea posible aplicar a cualquier caso de estudio. Las distintas respuestas a esta cuestión que se han planteado han operado, como mucho, en amplios marcos generales que, en el fondo, constituían los confines que se marcaban sus defensores para tratar de responder a una serie de preguntas sobre el hecho histórico que, por la razón que fuera, les resultaban especialmente interesantes.

En consecuencia, y habida cuenta que yo tampoco estoy en condiciones de proponer ese hipotético método de validez universal, mi objetivo ha sido simplemente el tratar de comprender este tratado imbricado en su contexto histórico. Para ello se ha considerado fundamental el tener presente el mayor número de datos posibles que distintos métodos han proporcionado, con el objetivo de poder comprender el texto caramueliano en sí mismo, en relación con su tiempo y, sobre todo y como objetivo fundamental, en relación con la Historia de la Teoría de la Arquitectura. Esta opción se ha elegido porque, hay que indicarlo claramente una vez más, mi objetivo es el estudio de la *Architectura civil recta y obliqua* desde el punto de vista de esta disciplina.

Las herramientas de trabajo básicas empleadas en la realización de este trabajo han sido dos; por una parte las fuentes textuales y por otra el estudio de la arquitectura que puede ayudar a comprender, por razones variadas, las propuestas de Caramuel. Habida cuenta que no todas las proposiciones que defiende son absolutamente originalidades suyas, sino que en gran número de casos forman parte de una larga serie de problemáticas generales a las que da determinadas respuestas, para analizar su aportación se han estudiado los referentes textuales y visuales que él conocía directa o indirectamente, y se ha tratado de averiguar hasta qué punto condicionaron e influyeron

en su concepción de la Teoría de la Arquitectura. En consecuencia, en la parte analítica de esta tesis se han estudiado cuáles fueron las fuentes y precedentes de Caramuel para a continuación exponer cuáles son las novedades que aportó y las posibles razones para que entendiera cada tema de un determinado modo. Sin embargo, se ha tenido muy presente que las fuentes textuales pueden omitir información esencial, aunque afortunadamente los historiadores del arte podemos servirnos de los propios edificios como apoyatura a la hora de tratar de resolver ciertos problemas históricos.

Aun cuando no pretendo establecer ni definir ningún nuevo tipo de metodología para el estudio de la Historia de la Teoría de la Arquitectura, tampoco me quiero adherir de una manera clara y definitiva a ninguna de las ya existentes, sea las explícitas anteriormente mencionadas, sea las implícitas, cuyo comentario se ha omitido. Sin embargo, sí considero oportuno dejar constancia de mi adhesión a la reducción que el profesor John Onians ha llevado a cabo del artista a su definición más simple y biológica, esto es, al hombre en tanto que animal que a lo largo de años de evolución fue capaz de perfeccionar habilidades como consecuencia del crecimiento y desarrollo de su cerebro. En mi trabajo, esta reducción a lo más elemental del ser humano, que se convierte en tal con la adquisición de la racionalidad, me permite el estudio de ciertos condicionamientos visuales a los que éste está expuesto y la incidencia de los mismos en su cerebro<sup>26</sup>. Asimismo este planteamiento me ha permitido tomar consciencia del hecho que la naturaleza influye más sobre la gente que la cultura puesto que el entorno en que el cerebro se configura a partir de las experiencias diarias y el aprendizaje, es fruto del haber nacido en un determinado lugar, mientras que la cultura de cada individuo se puede construir, elegir y adaptar a las circunstancias<sup>27</sup>.

Así las cosas, se ha intentado estudiar un tratado concreto escrito por una persona específica que vivió en un tiempo determinado, si bien, ni que decir tiene, tratando de verlo en su contexto histórico. Sin embargo, es importante mencionarlo, el objetivo de este trabajo en ningún momento ha sido exhumar datos olvidados en archivos sino que, siguiendo por ejemplo a von Schlosser, se ha tratado de profundizar en las ideas contenidas en los textos, concebidos como fuente en sí misma y como

---

<sup>26</sup> Sobre la Neurohistoria del Arte, pueden verse diversos trabajos del profesor John Onians. El más reciente de los consultados es “El ‘ojo de la época’ de Michael Baxandall: de la Historia Social del Arte a la Neurohistoria del Arte”, *Quintana* 4 (2005), 99-114, que incluye la bibliografía previa.

<sup>27</sup> Sobre este tema arroja luz BEDAUX, J.B.; COOKE, B. (ed.): *Sociobiology and the Arts*. Ámsterdam: Rodopi, 1999.

objeto de estudio. En consecuencia, en las páginas que siguen no se presenta ni un solo dato que no sea del dominio del círculo de los especialistas.

Finalmente, soy asimismo consciente de que los trabajos que realizamos los historiadores nunca pueden ser definitivos ya que, en tanto que constructores de relatos históricos, siempre producimos obras que en cierto modo son subjetivas, limitadas y parciales. Evidentemente todos somos hijos de nuestro tiempo y nuestros conocimientos del pasado nunca pueden ser absolutos. El principal riesgo que corremos es que el momento en que vivimos nos pueda llegar a influir en el planteamiento de nuestras teorías<sup>28</sup>. Caramuel partía de la premisa de que cualquier realización humana era falible, a diferencia de las divinas, que eran infalibles. Admitiendo esto sólo nos queda el consuelo de recordar las palabras que Gombrich escribió parafraseando a Lessing; “no determina el valor de una persona el estar en posesión de la verdad, sino esforzarse honestamente por alcanzarla”<sup>29</sup>. En mi intento por aproximarme a la verdad he utilizado como principal herramienta las fuentes textuales y los edificios del pasado, más que las interpretaciones de otros historiadores, teniendo siempre presente el principio correctivo de la falibilidad humana. Por ello he tratado de aplicar a la Historiografía lo que Richard Wollheim ha denominado la virtud de la “irreverencia sistemática”, esto es “el deseo, la insistencia en poner a prueba la lucidez, la relevancia y sobre todo la verdad de cualquier idea o dato que solicite nuestra adhesión, cualquiera que sea su importancia, ya provenga de la tradición, o de algún contemporáneo eminente, o de la que demasiado a menudo constituye la más seductora e irresistible de las fuentes: nosotros mismos”<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Puede verse al respecto el formidable trabajo de la profesora Alina Payne sobre la relación y la influencia del “Movimiento moderno” en las teorías sobre la arquitectura renacentista de Rudolf Wittkower. PAYNE, A.A.: “Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism”, *JSAH* 53 (1994), 322-342.

<sup>29</sup> GOMBRICH, E.H.: *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991, 45.

<sup>30</sup> Cit. en MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI: Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989, 30.

### **III.- ANÁLISIS:**

## **La Teoría de la Arquitectura de Caramuel**



Teniendo en cuenta la estructura bipartita que se ha planteado para llevar a cabo el estudio del pensamiento en materia arquitectónica de Juan Caramuel de Lobkowitz tal y como lo plantea en su *Architectura civil recta y obliqua*<sup>1</sup>, en este apartado se tratará de llevar a cabo una aproximación analítica a dicho tratado. El objetivo principal de este bloque será el de dilucidar cuáles son los temas en los que Caramuel se muestra deudor de la teoría arquitectónica previa, cuáles son las novedades que aporta, y cuáles son las posibles razones de que sean éstos y no otros sus postulados. La importancia relativa de estas aportaciones en el contexto de la tratadística del siglo XVII será el tema del bloque siguiente (IV).

Sin lugar a dudas, una profundización en las fuentes y un estudio de referentes, novedades y modificaciones es fundamental para el estudio de un tratado de arquitectura. Casi de la misma manera que Gombrich proponía estudiar la historia de las artes visuales en su ya lejano, clásico y pionero *Arte e ilusión*<sup>2</sup>, los tratados deberían de ser desmenuzados por quien los investiga con la finalidad de llegar a ver las aportaciones relativas de un autor que, en muchos casos y sin lugar a dudas en el que nos ocupa, conocía bastante bien trabajos anteriores que tenían el lejano referente y pie forzado de la sacrosanta Antigüedad vista a través de las páginas del principio de autoridad que constituía el texto de Vitruvio. En este sentido, son verdaderamente pocos los tratados que en estas fechas se alejan radicalmente de esta línea, digamos, vitruvianista, aunque cada vez más se empiecen a encontrar contradicciones, errores, omisiones y defectos a dicha obra, y los diferentes teóricos de la arquitectura se permitan la realización de correcciones que, en el caso de Caramuel, llegan a estar sancionadas por la palabra de Dios.

El hecho de estudiar un tratado de arquitectura publicado por su propio autor y al final de su vida, da al estudioso una serie de certezas. Por una parte, se trata de una obra que fue hecha pública por expreso deseo de su autor, con lo cual cuenta con su beneplácito y sanción intelectual y permite una intelección directa de su pensamiento a través de sus palabras, puesto que no tenemos por qué dudar que lo que escribe es lo que piensa. En este sentido, tratado y pensamiento sobre materia arquitectónica del autor llegan casi a convertirse en sinónimos y el estudio de este libro implica más certezas a la hora de aseverar que eso era lo que sostenía su autor que los trabajos que se

---

<sup>1</sup> CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Architectura civil recta y obliqua*. Vigevano: Camillo Corrado, 1678.

<sup>2</sup> GOMBRICH, E.H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1998.



realizan a partir del rastreo de pequeños fragmentos manuscritos e inéditos. Por poner un ejemplo, una colección de textos dispersos, localizados en diversos archivos a lo largo de la geografía del mundo y de cronologías variadas escritas por un mismo pensador, tendrían menos fiabilidad y, ni que decir tiene, homogeneidad, que un tratado publicado, ya que con el paso del tiempo el autor podría haber modificado sus ideas, incluso llegar a escribir textos contradictorios<sup>3</sup>. En segundo lugar, el hecho de que Caramuel publicase estas páginas cuatro años antes del final de su vida, implican prácticamente la certeza de que son las palabras más maduras –casi definitivas–, que el autor dedicó al tema. El dato de la publicación de una reedición en latín en 1681, esto es, el año anterior a la muerte de su longevo autor, corrobora esta hipótesis.

Desde el punto de vista de la recopilación del material, redacción y elaboración del tratado, es el propio Caramuel quien nos da las indicaciones básicas. A lo largo de las páginas del tratado nos explica que esta obra fue el fruto de su estudio y reflexión sobre materia arquitectónica a lo largo de más de cincuenta años<sup>4</sup>. Con todo, algunas de las ideas recogidas en el texto habían sido publicadas con anterioridad en otros libros del cisterciense de temática diversa.

En cuanto a la descripción del tratado, la edición de 1678, en castellano, fue publicada en tres volúmenes, dos de texto y el tercero con las pertinentes ilustraciones explicativas. Empezando por el final, las ilustraciones fueron realizadas *ad hoc* por diversos grabadores y en distintos lugares a lo largo de más de cuarenta años, tal y como nos indica el propio Caramuel<sup>5</sup>. Los dos volúmenes de texto se subdividen en diez apartados, a los que el cisterciense denomina “tratados”, y cuyo contenido es el que se indica, de manera sucinta, a continuación:

---

<sup>3</sup> Los manuscritos de Francesco di Giorgio Martini suponen en este sentido un problema muy diferente que implica unas soluciones y unas aproximaciones radicalmente distintas. Pueden verse al respecto, por ejemplo, los trabajos de BETTS, R.J.: “On the Chronology of Francesco di Giorgio’s Treatises: New Evidence from an Unpublished Manuscript”, *JSAH* 36 (1977), 3-14; FIORE, F.P.: “The *Trattati* on Architecture by Francesco di Giorgio”, en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 66-85; KOLB, C.: “The Francesco di Giorgio Material in the Zichy Codex”, *JSAH* 47 (1998), 132-159; MUSSINI, M.: “La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto”, en *Francesco di Giorgio architetto* (ed. F. P. Fiore; M. Tafuri). Milán: Electa, 1993, 358-379; SCAGLIA, G.: “The Development of Francesco di Giorgio’s Treatises in Siena”, en *Les traités d’Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 91-98. La edición facsimilar más destacada es GIORGIO MARTINI, F. di: *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* (2 vols.). Milán: Il Polifilo, 1967.

<sup>4</sup> “Empeçe a escribir y delinear estas Ideas alla en España, siendo mozo, año 1624 (...) y ahora me hallo hartito viejo, y siempre las voy perfeccionando”. CARAMUEL: *Architectura*, VI, prefacio, 2.

<sup>5</sup> “En hazerlas esculpir y gravar he gastado mas de quarenta años; porque desde el de MDCCXXXV he ido empleando excelentes Artifices”. CARAMUEL: *Architectura*, Tomo III, Dedicatoria.

- Tratado Proemial: El Templo de Salomón.
- Tratado I: Conocimientos humanísticos que debe tener un arquitecto.
- Tratado II: Aritmética.
- Tratado III: Logarítmica.
- Tratado IV: Geometría.
- Tratado V: Arquitectura recta.
- Tratado VI: Arquitectura oblicua.
- Tratado VII: Artes y ciencias que adornan la arquitectura.
- Tratado VIII: Arquitectura práctica.
- Tratado IX: Explicación de las ilustraciones.

Con todo, y contrariamente a lo que la lógica podría dictar, estos tratados no desarrollan los temas indicados de manera cerrada, concreta, clara y concisa, sino que su exposición, en algunos casos, la hay que completar con partes que se desarrollan en distintos bloques. Por ejemplo, para la reconstrucción del Templo de Salomón, y concretamente en cuanto respecta a sus famosas columnas, hay que manejar el tratado proemial, donde se reconstruye el Templo, y el quinto, en cuyo artículo V se desarrolla el orden “tirio”, esto es, el de las célebres Yaquín y Boaz.

Sea como fuere, y con la finalidad de analizar el pensamiento arquitectónico de Caramuel, el presente apartado se dividirá en tres grandes bloques en los que se estudiarán los tres temas fundamentales de su Teoría de la Arquitectura. En primer lugar, se acometerá un estudio del Templo de Salomón y su futura proyección en el monasterio de El Escorial, a continuación se estudiará la “arquitectura recta” y, para finalizar, la “arquitectura oblicua”.



## 1.- DEL CIELO A LA TIERRA: ARQUITECTURA Y TEOLOGÍA

El primer tema importante en el análisis de la teoría arquitectónica caramueliana es el origen divino del arte de la construcción, y tanto es así que a este tema dedica nuestro cisterciense las primeras páginas de su tratado. La idea que convierte a Dios en el primer arquitecto no sólo constituye una base para la legitimación social de la profesión, sino que además llega a considerarse que a través de la única obra que Éste “construyó” sobre la tierra, el Templo de Salomón, se podría llegar a aprender de su divina esencia. Sin embargo, en la España del siglo XVI se construyó un edificio que llegó a ser considerado un émulo del diseño hierosolimitano: el monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial. Por la vinculación temática de estas dos ideas, el análisis de ambos edificios se realizará en este mismo apartado<sup>6</sup>.

Aunque se desarrollará más detenidamente, es importante indicar ya en este momento que entre los tratados de arquitectura escritos hasta el momento, el de Caramuel plantea la novedad de fundir dos modelos; el tradicional tratado sobre materia arquitectónica de raigambre vitruviana con los tratados exegéticos que pretendían restaurar la imagen que el Templo de Salomón habría tenido. La conciliación de ideas de origen judeo-cristiano y pagano, condensadas en un tratado de arquitectura supone una verdadera innovación. Tanto es así que hasta la propuesta de Caramuel, las pocas veces que se habla de Dios en un tratado sobre materia arquitectónica suele ser para señalarlo como primer arquitecto, pero sin llegar a mayores profundidades de conocimiento bíblico. Philibert de l'Orme y Vincenzo Scamozzi suponen dos de los más tempranos ejemplos de esta última idea<sup>7</sup>.

La estructura que se seguirá en este apartado separa el estudio del Templo de Salomón del de El Escorial y en cada uno de ellos se analizará cuáles son las fuentes y precedentes para el desarrollo del tema y cuáles las aportaciones realizadas por Caramuel, así como las posibles razones para ello.

---

<sup>6</sup> Parte del material presentado en estos dos capítulos constituyó en su día mi Trabajo de Investigación Tutelado que llevaba por título *¿Diseñó Dios El Escorial? Caramuel y el salomonismo en la Octava Maravilla* (Universidad de Santiago de Compostela, 2003, inédito), y que fue publicado en una versión notablemente reducida como “¿Diseñó Dios El Escorial?: Caramuel, el salomonismo y la Octava Maravilla”, *Studi secenteschi* 46 (2005), 259-280.

<sup>7</sup> l'ORME, P. de: *Traité d'architecture* [ed. facs. de *Nouvelles Intentions pour bien bastir et à petits fraiz* (1561) y *Premier Tome de l'Architecture* (1567)]. París: Léonce Laget, 1988; SCAMOZZI, V.: *L'idea dell'architettura universale* (2 vols.). Venecia: Giorgio Valentino, 1615.

## 1.1.- DIOS ARQUITECTO

Caramuel comienza su tratado arquitectónico con un estudio *in extenso* del diseño del Templo de Jerusalén, en una amplísima introducción de algo más de cincuenta folios, que se verán complementados por el apartado en el que desarrolla el orden “tirio”, esto es, orden arquitectónico inherente a las columnas del edificio hierosolimitano, así como por numerosas citas dispersas a lo largo del tratado en las que aporta más información sobre el tema en cuestión. En este sentido, y al margen de cuáles fueran sus intenciones, Caramuel constituye un eslabón más en la cadena de estudios cuya finalidad era la exégesis bíblica, con la pretensión de averiguar cuál era el aspecto del único edificio que Dios había diseñado.

### 1.1.1.- FUENTES Y PRECEDENTES

Evidentemente, la fuente principal para el estudio del Templo de Jerusalén, siglos y siglos después de que hubiera sido destruido por última vez, son los escritos bíblicos, más aún para un teólogo cisterciense preocupado por la arquitectura<sup>8</sup>. En *La Biblia* se recoge parte del origen de la tradición que convirtió a Dios en arquitecto. Con todo, esta tradición no aparece desarrollada en dichos textos de manera clara, concisa y directa, sino que el único pasaje que podría resultar claro al respecto son los famosos términos en que Dios se habría dirigido a Salomón tal y como se recoge en *Sabiduría*: “tú me encargaste construir un templo en tu monte santo y un altar en la ciudad donde habitas, a imitación de la tienda santa que preparaste desde el principio”<sup>9</sup>. Los otros pasajes que se podrían traer a colación, los anteriores libros de *Reyes* y *Crónicas*, simplemente indican que “Dios concedió a Salomón sabiduría e inteligencia extraordinarias y un corazón abierto como la playa a orillas del mar”<sup>10</sup> y que éste, en consecuencia, decidió “construir un templo al Nombre de Yahvé”<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> A pesar de que esta recopilación de textos no pueda ser tomada como fuente fidedigna para el estudio de la Historia del pueblo de Israel, habida cuenta que no es una mera crónica objetiva que compendia hechos históricos, parece claro que éste es el documento que más información nos puede aportar sobre las cronologías de este pueblo en un amplio lapso temporal y, para Caramuel, además contaba con la prebenda de la infalibilidad vinculada con la divinidad que la había inspirado. Con todo, y desde un punto de vista puramente histórico, los descubrimientos arqueológicos, desde la piedra de Roseta (1799) hasta documentos como las tablillas eblaítas y emaritas (1964-1971), así como otras elamitas, cananeas, asirias, hititas, ugaríticas, egipcias y helenistas, confirman más que invalidan gran número de episodios recogidos en las páginas de *La Biblia*.

<sup>9</sup> Sb 9,8.

<sup>10</sup> 1R 5,9.

<sup>11</sup> 1R 5,19 y 2Cro 1,18.

De este modo, y si tomamos como fuente *La Biblia*, debemos admitir que la tradición que defiende que Dios fue el arquitecto que diseñó el primer Templo de Jerusalén sólo se sostiene si seleccionamos como punto de partida el texto de *Sabiduría* que así lo relata, ya que tanto el primer libro de *Reyes* como el segundo de *Crónicas* sólo nos dan testimonio de que habría sido Yahvé quien concedió al hijo de David el don de ser el más sabio entre los mortales y, por tanto, podríamos inferir que era el hombre cuya sabiduría, salvando las abismales distancias, estaría más próxima a la del propio Dios. Más aún; sólo siguiendo el texto de *Sabiduría* podemos determinar que fuera Dios quien dio las medidas del Templo, al haberle indicado, supuestamente, que edificara el santuario “a imitación de la tienda santa”<sup>12</sup>, cuyo diseño habría proporcionado Yahvé a Moisés, según relata el *Éxodo*<sup>13</sup>.

Esta idea, según la cual Dios no manifiesta directamente su voluntad de erigir un Templo en el que habitar, encajaría con las connotaciones negativas de que está dotada la arquitectura y la agrupación de edificios en ciudades a lo largo de las páginas de la *Biblia*, en la que Yahvé no parece mostrarse muy partidario de la edificación<sup>14</sup>. En el *Génesis* queda muy claro que, mientras los cielos y la tierra, lo visible y lo invisible, los seres humanos y los animales fueron creados por Dios, la arquitectura tuvo su origen a partir de las manos del hombre. Tanto es así que la primera ciudad edificada incluso tenía un humano creador, Caín, y que la había llamado de la misma manera que a uno

---

<sup>12</sup> Sb 9,8.

<sup>13</sup> “Yahvé habló así a Moisés: Di a los israelitas que me reserven ofrendas” (Ex 25,1-2), “Hazme un Santuario para que yo habite en medio de ellos. Lo harás conforme al modelo de la Morada y del mobiliario que voy a mostrarte. Harás un arca de madera de acacia de dos codos y medio de largo, codo y medio de ancho y codo y medio de alto. La revestirás de oro puro” (Ex 25,8-10), “También harás para la Morada tableros de madera de acacia, y los pondrás de pie. Cada tablero medirá diez codos de largo y codo y medio de ancho. Tendrá además dos espigas paralelas. Harás lo mismo para todos los tableros de la Morada. Pondrás veinte de los tableros en el flanco de Negueb, hacia el sur. Harás cuarenta basas de plata para colocarlas debajo de los veinte tableros: dos basas debajo de un tablero para sus dos espigas y dos basas debajo del otro tablero para sus dos espigas. Para el segundo flanco de la Morada, la parte del norte, otros veinte tableros, con sus cuarenta basas de plata: dos basas debajo de un tablero y dos basas debajo de otro tablero. Para la parte posterior de la Morada, hacia el occidente, harás seis tableros; y para los ángulos de la Morada, en su parte posterior, dos más, que estarán unidos, desde abajo hasta arriba, hasta la primera anilla. Así se hará con los dos tableros destinados a los dos ángulos. Serán, pues, ocho tableros con sus basas de plata; dieciséis basas, dos debajo de un tablero y dos basas debajo de otro tablero. Harás, además, cinco travesaños de madera de acacia para los tableros de un flanco de la Morada, cinco travesaños para los tableros del otro flanco, y cinco travesaños para los tableros de la parte posterior de la Morada, hacia el occidente. El travesaño central pasará a media altura de los tableros, de un extremo al otro. Revestirás de oro los tableros y les harás anillas de oro, para pasar los travesaños. También revestirás de oro los travesaños. Erigirás la Morada conforme al modelo que se te ha mostrado en el monte” (Ex 26,15-30).

<sup>14</sup> Ya el profesor John Onians apuntaba en 1980 que la arquitectura veterotestamentaria estaba cargada de connotaciones negativas y que la neotestamentaria se refería a la edificación en términos metafóricos, no constructivos. ONIANS, J.: “The Last Judgement of Renaissance Architecture”, *Journal of the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* (1980), 701-720.

de sus hijos: Henoc<sup>15</sup>. A partir de esta primera idea asociada con la construcción, la relación de Dios con la arquitectura suele aparecer descrita en términos negativos, habitualmente de castigo y normalmente por cuestiones de corrupción moral vinculadas con la vida urbana. Es el caso de Sodoma y Gomorra, Adná y Seboím o, posteriormente, Babilonia<sup>16</sup>. Más aún, la clara fusión de la condena al urbanismo y la arquitectura aparece asimismo descrita en el relato de la edificación de la torre y la ciudad de Babel<sup>17</sup>. Esta actitud beligerante y vinculada con la punición aplicada sobre lo construido sólo se ve suavizada tras la primera muestra textual del amor de Dios por los hombres –o quizá habría que decir por el pueblo elegido– tal y como lo relata Oseas, y se podría rastrear en el castigo aplicado sobre la ciudad de Babilonia, en la que el correctivo no se dirige contra una ciudad en su conjunto, sino contra una persona; Nabucodonosor<sup>18</sup>. Con todo, el hecho es que la disposición divina hacia la construcción no parece cambiar a lo largo de las páginas del relato bíblico de tal manera que en el Nuevo Testamento las frases en las que se habla de construcciones están cargadas de connotaciones metafóricas, no pétreas<sup>19</sup>. De este modo se podría concluir que el concepto de “Dios arquitecto” es una interpretación *a posteriori*, casi recreación a partir de los textos que sólo sostienen directamente que el papel jugado por Dios en cuanto

<sup>15</sup> Creación (Gn 1,1–2,25); Henoc (Gn 4,17). La idea de la ciudad de Henoc como la primera construida la recoge asimismo Flavio Josefo (*JA* 1,60-62.69-71).

<sup>16</sup> Sodoma y Gomorra (Gn 13,13; 19,1-29; Am 4,11; Is 1,9); Adná y Seboím (Dt 29,22; Os 11,8); Babilonia (Dn 4,27-30).

<sup>17</sup> Gn 11,3-9. Quizá también se pudiera ver en este sentido la destrucción de la casa de los filisteos a manos de Sansón (Jue 16,25-30).

<sup>18</sup> Las celeberrimas palabras de Oseas son: “Mi pueblo está acostumbrado a apostatar de mí; cuando invocan a lo alto, nadie los levanta. ¿Cómo voy a entregarte, Efraín, cómo voy a soltarte, Israel? ¿Voy a entregarte como a Admá, y tratarte como a Seboím? Mi corazón se convulsiona dentro de mí, y al mismo tiempo se estremecen mis entrañas. No daré curso al furor de mi cólera, no volveré a destruir a Efraín, porque soy Dios, no hombre; el Santo en medio de ti, y no vendré con ira” (Os 11,7-9). Sobre el amor en Dios véase la encíclica de BENEDICTO XVI [Joseph Ratzinger]: *Deus caritas est*. Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2006, espec. §§9-10 y su libro *Gesù di Nazaret*. Milán: Rizzoli, 2007, 244-245. Hay que indicar que el texto de Oseas es de aproximadamente el siglo VIII a.C., mientras que el de Daniel se puede datar hacia el siglo II a.C.

<sup>19</sup> A lo largo del Nuevo Testamento hay multitud de construcciones metafóricas, como “tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia” (Mt 16,18); “Yo puedo destruir el Santuario de Dios, y en tres días edificarlo” (Mt 26,61; Mc 14,58; Jn 2,19); “Porque sabemos que si esta tienda, que es nuestra morada terrestre, se desmorona, tenemos un edificio que es de Dios; una morada eterna, no hecha por mano humana, que está en los cielos” (2Co 5,1); “Pues yo os digo que hay aquí algo mayor que el Templo” (Mt 12,6); Identificación de los apóstoles como columnas (Gal 2,9); “La piedra que los constructores desecharon, en piedra angular se ha convertido; fue el Señor quien hizo esto y es maravilloso a nuestros ojos” (Mt 21,42; Mc 12,10; Lc 20,17; cf. Sal 118 [117], 22-23); “El Altísimo no habita en casas fabricadas por manos humanas” (Hch 7,48). Asimismo aparecen condenas a la arquitectura y las ciudades como “Ay de vosotros, escribas y fariseos hipócritas, porque edificáis los sepulcros de los profetas y adornáis los monumentos de los justos” (Mt 23,29); vaticinio de destrucción no sólo metafórica del Templo (Mt 24,2; 27,40.51; Mc 13,1-2; 15,58; Lc 21,6; 22); maldición de ciudades (Mt 11,20-24), o la idea de que la fracción del pan se realizaba de casa en casa (Hch 2,46).

respecta a creación es más bien cosmológico, geológico, biológico y como máximo se podría vincular con las “arquitecturas celestiales”, como el Jardín del Edén, aunque el valor arquitectónico de estos espacios también es una interpretación *a posteriori* y, como veremos, mucho más tardía.

En todo caso, y teniendo en cuenta el peso que la transmisión oral tiene en la configuración de la religión judía, no resulta extraño que la idea de Dios como arquitecto, que aparece simplemente esbozada en *La Biblia* en boca de Salomón, fuera difundida por los rabinos, llegando de esta manera a convertirse en tradicional y, cómo no, canónica. Así las cosas, y tomando en consideración los pocos datos con que contamos para investigar este problema, podríamos concluir que el sabio hijo de David, quizá los rabinos, y la tradición oral, fueron los primeros en convertir a Dios en el arquitecto que diseñó el Templo de Jerusalén. Además, partiendo de que la sabiduría divina es máxima, es clara conclusión que tal edificación habría de ser sencillamente perfecta y, por tanto, modelo a emular, y así se entenderá en el futuro, como veremos, y Caramuel iba a ser uno de los numerosos seguidores de esta tradición.

Sea como fuere, y según nos lo relata la *Biblia*, y por tanto como nuestro cisterciense entiende que sucedió, la historia del Templo de Jerusalén se podría sintetizar de la siguiente manera<sup>20</sup>:

Fueron necesarios muchos años para que Yahvé llegase a tener un santuario erigido sobre la faz de la tierra. Con todo, más llamativo resulta el hecho de que el rey David habitase “en una casa de cedro mientras que el arca de Dios habita en una tienda de lona”<sup>21</sup>. Siguiendo los textos bíblicos de una manera fiel, esto se explica a través de dos tradiciones. Según la primera, Dios habría rechazado el homenaje que David pretendía rendirle erigiendo un templo argumentando que no lo necesitaba, no en vano y desde la salida de Egipto había “ido de un lado para otro en una tienda, en un refugio. En todo el tiempo que caminé entre los israelitas, ¿dije acaso a alguno de los jueces de Israel, a los que mandé que me apacentaran a mi pueblo Israel, que me edificara una

---

<sup>20</sup> En esta exposición se han omitido todas las cronologías específicas, habida cuenta que los distintos especialistas en arqueología e historia antigua no proponen resultados claros y definitivos adecuadamente justificados. Por ello, y al considerar que las cronologías concretas son secundarias, que lo importante son las ideas y que las fuentes de la época no tienen por qué ser falaces en este sentido, se ha realizado una exégesis textual que permita trazar la historia de la construcción y destrucción de los diversos Templos de Jerusalén. En todo caso, las cronologías generales que parece razonable aceptar nos indican que el Templo de Salomón fue erigido en la primera mitad del siglo X a.C., la reedificación de Zorobabel a mediados del siglo VI a.C. y la construcción del Templo de Herodes comenzaría en el último cuarto del siglo I a.C.

<sup>21</sup> 2S 7,2.



casa de cedro?”<sup>22</sup>. Por otra parte, una segunda tradición sostendría que David había sido un monarca excesivamente sangriento<sup>23</sup> y habría de conformarse con erigir un altar en honor de Yahvé<sup>24</sup>, como Abrán (después Abrahán) había hecho por vez primera<sup>25</sup>.

Sea como fuere, el hecho es que Yahvé no habría necesitado –ni tampoco solicitado– la edificación de un Templo que, con todo, Salomón habría construido partiendo de una intencionalidad que ya existía en su padre, quien por decisión divina no había podido llevar a cabo tal proyecto<sup>26</sup>. Cabe recordar al respecto que su propio nombre está vinculado con el concepto de paz (*shalom*).

En cualquier caso, “el año cuatrocientos ochenta de la salida de los israelitas de la tierra de Egipto, el año cuarto del reinado de Salomón en Israel, en el segundo mes (que es el de Ziv), Salomón construyó el templo de Yahvé”<sup>27</sup>, y “el año once, en el mes de Bul –que es el mes octavo– fue construido el templo en su totalidad, conforme al proyecto establecido. Salomón lo construyó en siete años”<sup>28</sup>. De esta manera, con la construcción del Templo, Dios quedaba instalado materialmente en un lugar permanente en la tierra, aun cuando Salomón estaba sorprendido; “¿Habitará Dios con los hombres en la tierra? Los cielos y los cielos de los cielos no pueden contenerte, ¡cuánto menos este templo que yo te he construido!”<sup>29</sup>.

El relato bíblico continúa con las miserias posteriores a la edificación del Templo; los saqueos del faraón Sesac, de Asa de Judea, de Yoás de Israel, la compra de la colaboración del rey de Asiria por parte de Ajaz con oro del Templo, o el tributo a Senaquerib de Asiria, pagado asimismo con talentos de oro y plata del Templo<sup>30</sup>. El capítulo más trágico, sin embargo, tuvo lugar durante el reinado de Joaquín, cuando Nabucodonosor atacó en dos ocasiones sus tierras, destruyendo el Templo en la segunda de ellas<sup>31</sup>. Sin embargo, los cambios vendrán cuando Ciro promulgue un decreto que

---

<sup>22</sup> 2S 7,6-7. Cf. 1R 8,17-20.

<sup>23</sup> 1Cro 22,8.

<sup>24</sup> 1Cro 21,18; 22,1; 2S 24,18-25.

<sup>25</sup> Gn 12,7.

<sup>26</sup> 1Cro 22.

<sup>27</sup> 1R 6,1. Según algunos comentaristas de *La Biblia*, esta fecha depende de un sistema cronológico que ponía igual intervalo entre la erección de la Tienda en el desierto y la construcción del templo bajo Salomón, por una parte, y entre esta construcción y la reconstrucción, a la vuelta del Destierro, por otra. Véase *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998, 388.

<sup>28</sup> 1R 6,38.

<sup>29</sup> 1R 8,27.

<sup>30</sup> Sesac (1R 14,25-26); Asa (1R 15,16-19); Yoás (2R 14,13-14); Ajaz (2R 16,8.17); Senaquerib (2R 18,13-16).

<sup>31</sup> En el primer ataque toman la ciudad fortificada y se llevan tesoros del Templo y del palacio real y destrozan los objetos de oro que Salomón había fabricado para el santuario de Yahvé (2R 24,10-13),

permita a los israelitas salir de su cautiverio en Babilonia y regresar a su tierra. Será en este momento cuando Zorobabel y Josué empiecen a reedificar el templo de Jerusalén<sup>32</sup>, cuya gloria, según el propio Dios en boca de Ageo, habría de ser mayor que la del anterior<sup>33</sup>. Lo más probable es que este segundo Templo no fuera más que una reconstrucción del salomónico, intentando imitar su aspecto en la medida de lo posible, no en vano, la mano divina estaría tras su diseño. Con todo, este Templo también sería víctima del pillaje, y fue profanado por el seléucida Antíoco Epifanes<sup>34</sup>. Después de su purificación, y estando ya Palestina bajo el dominio romano, Herodes lo reedificó, haciéndolo más grande y quizá con cierta influencia en su concepción general de la visión de Ezequiel<sup>35</sup>, tal vez para conquistar el favor del pueblo mediante la ejemplar iniciativa de reconstruir la casa de Yahvé.

Con todo, y desde el punto de vista formal, una vez más es *La Biblia* la fuente textual que arroja el mayor número de datos sobre las características del edificio y, en consecuencia, que ilustra el pensamiento de Caramuel, toda vez que muchas de sus aseveraciones se han visto ratificadas por la arqueología<sup>36</sup>. En cuanto a su planimetría, se organizaría siguiendo una tipología que se encuentra reiteradamente desde el Neolítico en numerosos templos y que consiste en tres salas sucesivas encadenadas, de tal manera que sólo se puede acceder a una a través de la precedente. La primera era un vestíbulo (*Ulam*), a la que se unía una sala grande llamada “el santo” (*Hekal*), y comunicaba finalmente con la zona más sagrada, el “santo de los santos” (*Debir*), donde

---

mientras que en el segundo ataque, reinando Sedecías, en el año diecinueve de Nabucodonosor, sus tropas saquearon e incendiaron el templo, causando de este modo su primer ocaso (2R 25,1-16).

<sup>32</sup> Esd 1,1-4.7; 5; Ag 1.

<sup>33</sup> Ag 2,9.

<sup>34</sup> 1M 1,54-64; Dn 9,27; Mc 13,14.

<sup>35</sup> Ez 40,1-47,6.

<sup>36</sup> Los datos con que contamos para la reconstrucción del primer edificio hierosolimitano son escasos ya que un intento de aproximación arqueológica que esclarezca cuál fue la verdadera historia de los Templos de Jerusalén resulta prácticamente imposible, habida cuenta que el lugar en que estuvo situado el más insigne de los edificios del judaísmo, y de indudable importancia para el cristianismo, es hoy la superficie de cimentación de una mezquita y de la cúpula de la Roca, y por tanto un lugar sagrado para la tercera religión que comparte Dios pero no credos. Además, cualquier intento de reconstrucción sería verdaderamente difícil puesto que los edificios que solemos agrupar bajo el marbete de “Templo de Salomón” fueron construidos, reformados, derribados y usados como cimientos para las sucesivas edificaciones. Más aún; quizá ni los judíos ni los católicos verdaderamente creyentes llegasen a aceptar los resultados de las excavaciones, puesto que es difícil admitir que el supuesto diseño divino se corresponda en la realidad con un templo, visto con ojos del presente, probablemente humilde, realizado con materiales endeble y quizá decorado, eso sí, con maderas, piedras y metales refinados y exquisitos. En definitiva, en la reconstrucción del Templo hierosolimitano tienen tanto que decir la arqueología como los enfrentamientos religiosos o la fe.

estaba situada el Arca de la Alianza<sup>37</sup>. Hoy sabemos, no sólo por la *Biblia* sino también por hallazgos arqueológicos paralelos en la región cananeo-egipcia, que esta estructura tripartita que debía de tener el Templo de Salomón es la que tenían otros edificios, como el templo pequeño de Tell Tainat (IX a.C.) en la Siria septentrional, el templo cananeo de la época tardía de la Edad de Bronce encontrado en la capa XV del corte H de Hazor (XIII a.C.) y el templo de la Edad del Hierro localizado en la parte Noroeste de la ciudadela de Tell Arad, especialmente interesante ya que se trata de un santuario israelita que además es el más cercano cronológicamente al Templo de Salomón. Un paralelismo más es que la entrada al *hekal* de los templos de Tell Arad y Hazor está presidida por dos columnas, colocadas del mismo modo que las famosas Yaquín y Boaz de la edificación hierosolimitana<sup>38</sup>. Igualmente, el templo de Tell Tainat, construido unos cien años después de época de Salomón, parece confirmar datos bíblicos acerca del uso de madera no sólo con función de revestimiento, sino también de soporte, tal y como ocurría tanto en el palacio como en el Templo de Salomón<sup>39</sup>. Para avalar esta hipótesis se podría recordar que los canteros que Salomón recibió del rey Jirán de Tiro para la construcción del Templo eran de origen fenicio, toda vez que se suele aventurar que su decoración interior también presentaba esta influencia.

Con todo, las descripciones que recoge la *Biblia* inciden notablemente en cuestiones de proporciones y su influencia en la futura arquitectura, a la hora de tratar de reconstruir edificios con medidas divinas, será formidable, al igual que lo fue en el caso de los tratados<sup>40</sup>. Igualmente, el contenido del Templo, sea el Mar de Bronce, los

<sup>37</sup> La descripción del Templo, en paralelo a la que se ofrece de la Tienda en el Éxodo (25–27; 30; 35–40), aparece recogida principalmente en 1R 6; 7,13–8,13 y en 2Cro 1,18–6,42.

<sup>38</sup> Aunque la bibliografía al respecto es abundante, no se ha hecho un estudio pormenorizado de este aspecto. Para una visión arqueológica general se ha tomado información de los siguientes textos: BUSINK, T.A.: *Der Tempel von Jerusalem von Salomo bis Herodes. Eine Archäologisch-Historische Studie unter Berücksichtigung des westsemitischen Tempelbaus*. Leiden: E.J. Brill, 1970; GUTMANN, J. (ed.): *No Graven Images. Studies in Art and the Hebrew Bible*. Nueva York: Ktav Publications House, 1971; GUTTMAN, J. (ed.): *The Temple of Solomon. Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*. Missoula (Montana): Scholar Press, 1976; PARROT, A.: *El Templo de Jerusalén*. Barcelona: Garriga, 1961; THOMPSON, T.L.: *The Mythic Past. Biblical Archaeology and the Myth of Israel*. Londres: Basic Books, 1999.

<sup>39</sup> Palacio (1R 7,1–12); Templo (1R 6,10.33).

<sup>40</sup> “El templo que edificó el rey Salomón a Yahvé tenía sesenta codos de largo, veinte de ancho y veinticinco de alto. El vestíbulo ante la nave del templo tenía veinte codos de longitud a lo ancho del templo y diez codos de anchura a lo largo del edificio” (1R 6,2-3). “Recubrió los veinte codos del fondo con planchas de cedro desde el suelo hasta las vigas, formando así en el interior el santuario, el Santo de los Santos. El templo, es decir, la nave delante del santuario medía cuarenta codos” (1R 6,16-17). “El santuario medía veinte codos de largo, veinte de ancho y veinte de alto” (1R 6,20). “Éste es el plano sobre el que Salomón edificó el templo de Dios: sesenta codos de longitud, en codos de medida antigua, y veinte codos de anchura. El vestíbulo que estaba delante de la nave del templo tenía una longitud de veinte codos, correspondiente al ancho del templo, y una altura de ciento veinte” (2Cro 3,3-4).

candelabros de oro y otros aditamentos que estudiará Caramuel, están presentes en los textos bíblicos<sup>41</sup>.

La misma fuente, la *Biblia*, es la que ilustra a Caramuel sobre la reconstrucción del Templo, la reanudación de las obras en tiempos de Darío, la visión de Ezequiel, la exhortación a la reconstrucción de Ageo e incluso la forma de las columnas<sup>42</sup>. Ni que decir tiene que el papel de los textos bíblicos como referente para nuestro tratadista, a diferencia de cualesquier otros escritos, goza de la prebenda de la infalibilidad habida cuenta que los considera directamente inspirados por Dios.

Sin embargo, la *Biblia* no es la única fuente que Caramuel tiene que manejar para comprender y desarrollar su visión del Templo, ya que los textos sagrados no narran los últimos minutos del edificio hierosolimitano; su destrucción en época de Tito. Para ello, la fuente fundamental y a la que se refiere este tratadista en notables ocasiones es Flavio Josefo, especialmente en sus textos titulados *Contra Apion*, *La guerra de los judíos* y *Las antigüedades judías*<sup>43</sup>. Hay que indicar, en primer lugar, que en relación al Templo en época de Salomón, a los avatares sufridos por este primer templo, a la reconstrucción de Zorobabel, y a los posteriores ataques antes de la reconstrucción de Herodes, Josefo se ciñe al texto bíblico, seleccionando los pasajes que considera más oportunos<sup>44</sup>.

Su importancia en el contexto que estamos desarrollando viene dada por los datos que proporciona en *La guerra de los judíos* —obra de la que completa una versión griega entre los años 75 y 81 de nuestra era—, para el estudio del Templo de Herodes, habida cuenta que fue testigo presencial de la destrucción del mismo por las tropas de Tito y que es la única fuente que trata este tema. En este texto sigue la tradición historiográfica helénica según la cual el historiador no es una voz narrativa ausente, sino que se suele presentar y hablar de su experiencia en tanto que testigo directo de lo

---

“Construyó también la sala del Santo de los Santos, cuya longitud, correspondiente al ancho del templo, era de veinte codos, y su anchura igualmente de veinte codos” (2Cro 3,8).

<sup>41</sup> Por ejemplo en 1R 7,23-26; 2Cro 4.

<sup>42</sup> Reconstrucción (Esd 3); Reanudación en época de Darío (Esd 5); Visión de Ezequiel (Ez 40,1-47,6); Exhortación (Ag 1); Forma de las columnas (1R 7,13-22; 2R 25,13-17; 2Cro 3,15-17; Jr 52,21-23. Sobre las columnas del Templo véase el apartado III.2.2.1).

<sup>43</sup> JOSEFO, F.: *Jewish Antiquities* (7 vols.). Cambridge (Mass.)-Londres: Harvard University Press, 1978-1992; *The Jewish War* (2 vols.). Cambridge (Mass.)-Londres: Harvard University Press, 1989-1990; *The Life. Against Apion*. Cambridge (Mass.)-Londres: Harvard University Press, 1976.

<sup>44</sup> Templo en época Salomón (*JA* VIII,63-98 y XV,411-416; *Ap* I,108; I,126 y II,19), Avatares (por ejemplo, Nabucodonosor, *Ap* I,132 y I,154), Reconstrucción (*Ap* I,145), Posteriores ataques (Antíoco Epífanés, *BJI*,31-33 y I,136; Pompeyo, *BJI*,148-149; Craso *BJI*,179).

narrado<sup>45</sup>. Por este conocimiento directo del tema, los pensadores posteriores que intenten reconstruir la imagen del Templo lo utilizarán como referente textual y como cita de autoridad para dotar de legitimidad su propuesta, y Caramuel es uno más de ellos. De una manera más concreta, los temas que Josefo relata en esta obra son los esfuerzos que tuvo que realizar Herodes para construir el Templo, la descripción del mismo, los ataques que sufrió y su definitiva destrucción, aun cuando lo hace de un modo absolutamente desapasionado<sup>46</sup>. En todo caso, esta destrucción que aparece en términos metafóricos en los Evangelios Sinópticos, se concretiza finalmente y el Templo no logrará en esta ocasión resucitar de sus cenizas, desapareciendo así como construcción para convertirse en un lugar común para judíos y cristianos<sup>47</sup>.

Como resulta evidente, un edificio que se suponía diseñado por el propio Dios no podía ser olvidado, por mucho que las llamas hubieran acabado con él. Es por esto por lo que en los siglos posteriores se trató de describirlo, evocarlo y reconstruirlo con mayor o menor éxito. Si los textos que se han citado hasta el momento aportan los datos “más objetivos” que tenemos sobre el Templo y que Caramuel manejaba en tanto que crónicas más o menos contemporáneas y más o menos dotadas de verosimilitud, otra larga lista que se expondrá de manera sumaria a continuación incluye las descripciones, interpretaciones y leyendas o mitos que a partir de él se forjaron antes de que nuestro tratadista expusiera su visión. Sin ánimo de ser exhaustivos, daremos cuenta a continuación de cuáles fueron esas interpretaciones, haciendo especial hincapié en aquéllas que más relación tienen con el tema que nos ocupa, sea porque Caramuel las sigue, sea porque las niega.

Después de la destrucción del Templo, el punto de partida histórico que hay que tener en cuenta se sitúa en el giro que sufrieron los acontecimientos cuando la ciudad de Jerusalén fue tomada por los musulmanes y éstos establecieron allí sus lugares de culto, de tal manera que el área que ocupaba el Templo se convirtió en un lugar sagrado para los seguidores de esta religión, habida cuenta que fue el lugar desde el que Mahoma

---

<sup>45</sup> “Mi nombre es Josefo, hijo de Matías. Por mi origen soy hebreo de Jerusalén; por mi profesión, sacerdote. Presté servicios contra los romanos en la etapa inicial de la guerra y fui un espectador forzoso de las últimas” (*BJ* I,1). BERMEJO BARRERA, J.C.: *¿Qué es la historia teórica?* Madrid: Akal, 2004, 30.

<sup>46</sup> Herodes (*BJ* I,401; *AJ* XVII,162 y XVII,259-263); Descripción Templo (*BJ* V,184-247); Ataques (Incendio de los pórticos y robo del dinero con Sabino, *BJ* II,45-50; Ataque de Cestius, *BJ* II,535; invasión de Tito, *BJ* IV,184); Destrucción definitiva (*BJ* VI,250-288).

Relato de la destrucción: “Un soldado, sin aguardar que alguno se lo mandase, y sin vergüenza de tal hecho (...) fue animado por uno de sus camaradas, y tomando el fuego (...) lo echó a una ventana de oro, por donde había entrada y paso a las otras partes del templo” (*BJ* VI,250-280).

<sup>47</sup> Mt 24,2; 27,40.51; Mc 13,1-2; 15,58; Lc 21,6.

ascendió al cielo. En consecuencia, en la gran explanada que ocupaba la casa de Yahvé, los musulmanes construyeron la cúpula de la Roca y la mezquita de al-Aqsa. Esto influyó en la concepción que a lo largo de la Edad Media se tuvo del Templo hierosolimitano, puesto que coexistieron y se entremezclaron dos tipos de fuentes: por una parte las bíblicas y los textos judíos que ofrecían descripciones del verdadero Templo y, por otra, las descripciones de peregrinos y viajeros a Jerusalén que confundieron el diseño divino con la cúpula de la Roca, habida cuenta que, como ya hemos visto, los textos sagrados canónicos no relatan la triste destrucción de la casa de Yahvé. Estas dos variantes textuales convivieron con los trabajos exegéticos que se realizaban sobre el Templo a partir de la visión de Ezequiel o los libros de Reyes, como fueron los de San Jerónimo, Veda el Venerable, Claudio de Turín, Clemente de Alejandría, Filón, Ireneo de Lyon, Gregorio el Grande, Orígenes, Ricardo de San Víctor, Maimónides y Nicolás de Lira<sup>48</sup>.

Éste último es interesante en nuestro discurso por las alusiones que a él hace Caramuel a lo largo de su tratado. Nicolás de Lira (1270-1349) fue un franciscano normando que llevó a cabo la propuesta de reconstrucción del Templo más completa y sólida de las realizadas en la Edad Media, tomando como herramienta la crítica textual de las Escrituras y empleando como único dato fiable el sentido literal de lo escrito. Además propone la novedad de incorporar sistemáticamente la imagen al estudio positivo de la Biblia y, con su acusada didascalía, lleva a cabo la primera reconstrucción global del Templo de Ezequiel, para más datos grabada en madera, y cuya fuente de inspiración ha de ser buscada en prototipos de la arquitectura civil y militar francesa de los siglos XIII y XIV<sup>49</sup>.

Sin embargo, mientras esto ocurría en el mundo de las ideas, la iconografía habitual del Templo a lo largo de la denominada Edad Media seguía, en la mayoría de las ocasiones, otros modelos que no tomaban como fuente textual la Biblia. Uno de ellos derivaba de la arquitectura clásica y se manifestaba en templos longitudinales cubiertos por un tejado a dos aguas, precedido por columnas y escaleras. Un segundo modelo de origen oriental que se incorpora en Occidente desde la *renovatio* carolingia, consistía en representar el Templo como un *ciborium* o bien como un telón de fondo de la escena principal. El tercer modelo representaría el Templo en tanto que iglesia

---

<sup>48</sup> Estos trabajos de carácter exegético han sido recientemente estudiados en la obra colectiva *Dios arquitecto. J.B. Villalpando y el Templo de Salomón* (ed. J.A. Ramírez). Madrid: Siruela, 1994.

<sup>49</sup> Véase MARTÍNEZ RIPOLL, A.: "Exégesis escrita y explanación dibujada en la arquitectura bíblica de Nicolás de Lira", en *Dios arquitecto*, 87-90.

contemporánea, como una estructura exótica o que recurre a estructuras centralizadas<sup>50</sup>. Asimismo, otro modo de evocar la construcción salomónica sería por medio de columnas torsas, habida cuenta que muchos peregrinos medievales consideraban que los fustes espiraliformes conservados en el Vaticano eran reliquias procedentes del Templo de Salomón<sup>51</sup>.

Con todo, y al margen de estas tradiciones, la siguiente propuesta de reconstrucción del Templo que resulta interesante por su vinculación con Caramuel es la de François Vatable (†1547) y su discípulo Robert Éstienne (1503-1559). De las diecinueve xilografías con que ilustraron el Tabernáculo de Moisés, el mobiliario sagrado y el Templo, nos interesan ocho estampas dedicadas al Templo de Salomón y tres más en las que se trataba de reconstruir el de Ezequiel. Siguiendo los textos bíblicos, y partiendo de los croquis de Nicolás de Lira, estos autores llevaron a cabo una reconstrucción en la que el Templo estaba envuelto por una arquitectura que imitaba la renacentista, toda vez que proponían una obra de techos planos, organizada en terrazas y distribuida en patios y recintos que se sucedían entre sí de un modo longitudinal. En el caso de la propuesta de representación de la visión de Ezequiel, hay que destacar que el edificio resulta más grandioso, al multiplicarse los atrios y añadirse unos pabellones de servicio, generándose de este modo unas impresionantes vías procesionales<sup>52</sup>.

Aunque en principio no haya influido en Caramuel, el siguiente punto clave en las reconstrucciones del Templo viene de manos del bibliotecario de El Escorial, Benito Arias Montano (1527-1598), especialmente por su obra *Exemplar, sive De Sacris Fabricis Liber*, en el que rechaza toda interpretación alegórica, tropológica o anagógica y se esfuerza en aclarar la realidad histórica y formal del Templo, usando para ello textos bíblicos, judíos o clásicos de probado valor historiográfico. Esto lo llevó a ser el primer exegeta que distinguió la individualidad material de los sucesivos edificios hierosolimitanos, afirmando que el Templo de Salomón sufrió alteraciones y daños; que el de Zorobabel tenía medidas muy diferentes y que el de Herodes fue mucho más fastuoso y monumental que el salomónico. Además, entendía que las fábricas sagradas no eran tanto creaciones divinas como elementos de una cadena de prototipos

---

<sup>50</sup> Véase KRINSKY, C.H.: "Representations of the Temple of Jerusalem before 1500", *JWCI* 33 (1970), 1-19 y las aportaciones de RAMÍREZ, J.A.: *Construcciones ilusorias: arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza, 1983 y *Edificios y sueños. Ensayos sobre Arquitectura y Utopía*. Madrid: Nerea, 1991.

<sup>51</sup> Véanse al respecto los apartados III.2.2.1 y III.2.2.4.

<sup>52</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, A.: "François Vatable y Robert Éstienne, o la metamorfosis de la arqueografía bíblica", en *Dios arquitecto*, 90-93.

conformados por los hombres según una estructura arquetípica, originaria y primordial, de manera que unas prefiguraban a las otras. Arca, Tabernáculo y Templo eran adaptaciones humanas del modelo divino. Por otra parte, también sugiere embrionariamente la cristianización del antropomorfismo clásico y su aplicación a la arquitectura, aun cuando no lo llega a desarrollar porque no halló claras alusiones bíblicas que justificaran su tesis<sup>53</sup>.

Continuando con el orden cronológico, la siguiente fuente que utiliza Caramuel es la célebre reconstrucción del Templo de Salomón que llevaron a cabo los padres jesuitas Jerónimo de Prado (†1595) y Juan Bautista Villalpando (1552-1608), publicada en tres volúmenes titulados *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac Templi hierosolymitani*<sup>54</sup>. El propio Villalpando, que es quien verdaderamente se encarga de la parte arquitectónica de esta obra, considera que el fracaso de los comentaristas anteriores a ellos es debido a que habían sido exclusivamente teólogos y exegetas, mientras que lo que requería el texto profético era que tuvieran también profundos conocimientos de matemáticas y arquitectura. En todo caso, la importancia de esta reconstrucción radica en que fueron capaces de escoger lo esencial de la cultura clásica para fundirla de un modo original con la tradición bíblica y cristiana, aun cuando para ello tuvieron que hacer coincidir muchos elementos aparentemente incompatibles. La tesis básica que defiende Villalpando es que toda la arquitectura clásica deriva de la que Dios estableció para su Templo, con lo que cristianizaba definitivamente las formas de la Antigüedad, tradicionalmente tildadas de “paganas”, siempre teniendo en cuenta que Vitruvio no era *La Biblia*, de modo que sus ideas podían ser discutidas. En todo caso, nunca antes ni después de Villalpando se ha justificado la forma de un edificio

---

<sup>53</sup> Véase al respecto el excelente trabajo de HERRMANN, W.: “Unknown Designs for the Temple of Jerusalem by Claude Perrault”, en *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower* (ed. D. Fraser; H. Hibbard; M.J. Lewine). Nueva York: Phaidon, 1969, 143-158; MARTÍNEZ RIPOLL, A.: “Del Arca al Templo. La cadena ejemplar de prototipos sagrados de Benito Arias Montano”, en *Dios arquitecto*, 94-99 y el extraño libro de FLÓREZ, R.; BALSINDE, I.: *El Escorial y Arias Montano: ejercicios de comprensión*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000.

<sup>54</sup> El primer libro es un comentario del padre Prado sobre los primeros veintiséis capítulos de la profecía de Ezequiel. La reconstrucción arquitectónica del Templo aparece en el segundo tomo, que solamente va firmado por Villalpando. Los tres tomos que componen el tratado fueron publicados en Roma, el primero en el año 1596 y los otros dos en 1605. Para ciertas discrepancias en la reconstrucción arquitectónica por parte del padre Prado véase el manuscrito titulado *Compendio de la segunda parte de los comentarios sobre el profeta Ezequiel* (Houghton Library, Universidad de Harvard, BMR-108), recogido en RAMÍREZ, J.A. (ed.): *El Templo de Salomón* (2 vols.). Madrid: Siruela, 1991.



fantástico con tal cúmulo de pruebas eruditas, ni se ha ofrecido su imagen con tanto detallismo y minuciosidad<sup>55</sup>.

La culminación de este deseo de conferir veracidad a la reconstrucción del Templo de Jerusalén llega a su culminación con la maqueta de Jacob Juda León (1603-1675). Sefardita de extraordinaria cultura bíblica, escribió un pequeño tratado titulado *Retrato del Templo de Selomo. En el qual brevemente se describe la hechura de la fabrica del Templo y de todos los vasos y Instrumentos con que en él se administrava, cuyo modelo tiene el mismo Autor, como cada uno puede ver*<sup>56</sup>. Las tesis que defiende en este libro, que casi podría ser considerado una breve guía para visitar la maqueta, pueden ser consideradas la antítesis de Villalpando; el uso de diferentes fuentes, especialmente el *Talmud*, lo mueven a plantear unas dimensiones diferentes del atrio de los gentiles, distintas proporciones en Yaquín y Boaz y a postular la inexistencia de una simetría absoluta, aun cuando sigue a Villalpando en la imagen de la infraestructura del Templo. León adquiere importancia al ponerlo en relación con Caramuel, puesto que es el eslabón intelectual que media entre él y Villalpando, como veremos posteriormente<sup>57</sup>.

Así las cosas, la obra de Caramuel ha de entenderse en el seno de esta vía analítica que pretendía resolver una de las más controvertidas dudas arquitectónico-teológicas, a saber, ¿cuál fue la imagen que tenía el único edificio que Dios diseñó?

### 1.1.2.- LA VISIÓN DE CARAMUEL

Lo primero que hay que indicar en este apartado es que la reconstrucción caramueliana del Templo de Salomón, en tanto que tal, no es especialmente relevante en cuanto respecta a la aportación de novedades. Básicamente, y como ya otros historiadores han demostrado, Caramuel se aleja del modelo propuesto por los padres jesuitas Prado y Villalpando y su idea del Templo está más próxima a la que había

---

<sup>55</sup> RAMÍREZ, J.A.: “Delirio objetivo: Villalpando”, en *Dios arquitecto*, 25-36; TAYLOR, R.: “El padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas. Homenaje en su cuarto centenario”, *Academia* (1951-52), 410-473; *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid: Siruela, 1992; “Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus”, en *Baroque Art. The Jesuit Contribution* (ed. R. Wittkower; I. Jaffe). Nueva York: Fordham University Press, 1972, 63-97; “Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado: de la arquitectura práctica a la reconstrucción mística”, en *Dios arquitecto*, 154-211 y HERRMANN: “Unknown Designs”.

<sup>56</sup> Publicado en Middelburg en 1642, fue traducido al año siguiente al francés, al hebreo en 1650, y al holandés y el latín en 1655.

<sup>57</sup> Véase RAMÍREZ, J.A.: “Jacob Juda León y el modelo tridimensional del Templo”, en *Dios arquitecto*, 100-104.

propuesto Jacob Judá León<sup>58</sup>. Sin lugar a dudas, la gran novedad desde el punto de vista reconstructivo del edificio hierosolimitano la constituyó su visión de las columnas Yaquín y Boaz, que se estudiará en el capítulo pertinente (III.2.2.1). Las otras propuestas de interés y que tienen a Dios como protagonista están en relación con el origen y la consideración social de la arquitectura, y también serán estudiadas en un capítulo *ad hoc* (III.2.1).

Con todo, la idea básica que subyace a este tratado en la dedicatoria de un amplio proemio a la idea del salomonismo la hay que relacionar con la búsqueda de un principio de autoridad que legitime la arquitectura en tanto que disciplina, en general, y las normas teóricas de raigambre vitruviana que en el siglo XVII estaban tan asentadas, en particular. En este sentido, su aportación resulta más interesante como concepción vinculada con la teoría clásica de la arquitectura que como reconstrucción del Templo en sí misma.

A tal efecto, y en primer lugar, Caramuel construye un relato que injerta la historia de la construcción del Templo en un desarrollo macro-histórico que narra la Historia de la Humanidad, desde la Creación hasta sus días y cuyo cariz es marcadamente teológico. Según este relato, antes de la creación del mundo, lo único que existía era Dios “que es un ente infinito”, y ninguna otra cosa, habida cuenta que no existían ni la materia ni el espacio ni el tiempo, por lo que nuestro teórico concluye que “El Espacio, o Lugar; el Tiempo, y todas las demas cosas, su Divina Majestad las crio”, de una manera libre y voluntaria en seis días<sup>59</sup>. En este sentido, Caramuel resuelve el problema del origen divino desde una óptica existencialista, no creacionista, siguiendo una idea de raigambre aristotélica, que había sido matizada por la Escolástica, según la que Dios es puro acto que no necesita de potencia ni materia y que, por tanto, aun no habiendo sido creado en momento alguno, existe.

Tras esto se plantea el problema de la antigüedad de los templos, argumentando que “este Mundo es un gran Templo”, con lo que su edificación es tan antigua como el propio mundo, y sobre esto abunda al proponer que ya existían templos en época de Adán. Por ello echa mano del *Génesis*, y toma como premisa una frase que en la edición de San Jerónimo dice “in fine dierum”<sup>60</sup>, a partir de la que deduce varias ideas. La

---

<sup>58</sup> RYKWERT, J.: *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, 166-171; RAMÍREZ, J.A.: “Caramuel: probabilista, ecléctico y «deconstructor»”, en *Dios arquitecto*, 109-114.

<sup>59</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, I, 3-4. Cf. Gn 1-2.

<sup>60</sup> Gn 4,3 *Vlg*: “Fait autem in fine dierum, ut adduceres Cain de fructu terra oblationem leovae”. Cf. la traducción al castellano, “Pasado algún tiempo, Caín hizo a Yahvé una oblación de los frutos del suelo”.

primera, que existía una sucesión en los días. La segunda, que habida cuenta de la anterior, el último día habría de ser un día de fiesta. Por ello, y en tercer lugar, en él se habrían de celebrar sacrificios. Y cuarta, que para este ritual tendría que haber un espacio específico destinado a tal fin. De esta manera, se concluye que los Templos existen desde el origen de los tiempos, desde la misma Creación de todo lo visible e invisible.

Asimismo, considera que la expresión “egrediamur foras”<sup>61</sup>, tomada del texto en que se narra el enfrentamiento entre Caín y Abel, implica que existía un “dentro” que habría de estar dedicado a Dios y, razonablemente, habría de estar rodeado por un muro. Este recinto, entiende Caramuel, era un templo, el primer templo, que existía ya en estos momentos iniciales del mundo y que además, desde su punto de vista, tiene una localización geográfica muy concreta y simbólica: el monte Moria, ocupando el mismo lugar en el que siglos más tarde Salomón edificaría el suyo<sup>62</sup>.

Legitimada la antigüedad de los templos, o lo que es lo mismo, de la arquitectura religiosa, Caramuel procede a la exposición de su visión de la Historia de la Humanidad, dividida según su visión y no por casualidad en siete “edades”.

La primera edad del mundo, también denominada *Aetas primorum Patrum*, empieza, lógicamente, con el origen del mundo y acaba con el fin del Diluvio. Caramuel nos relata cómo en este momento de la Historia ya existían santuarios y se realizaban sacrificios en el mismo lugar en que posteriormente se ubicaría el Templo de Salomón. Incluso indica que ya existían oraciones solemnes y canto y éste último habría sido instituido por Enós<sup>63</sup>. También en relación con los espacios, advierte posteriormente que Adán, que murió en esta *aetas*, fue enterrado en el monte Calvario, donde posteriormente sería crucificado Cristo pero, precisa Caramuel, el Calvario y el Moria son dos colinas de un mismo monte, de tal manera que vincula a Adán, Abrahán, Salomón y Cristo en un mismo lugar<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> Gn 4,8 *Vlg.*

<sup>62</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, I, 4-5.

<sup>63</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, I, 5-6 y Gn 4,26; 5,6-11.

<sup>64</sup> En esto sigue básicamente a escritores hebreos que son recogidos por Jacob Juda León y que conoce a través de la traducción al latín de Saubert, “Locus in quo siructum erat hoc Altare, is ipse est in quo aedificavis Abraham Altare ad immolandum super illud Isaac filium Suum (...) Hic vero mons ille est, in quo ligavit Abraham filium suum, ut immolaret ipsum in holocaustum”, matizados por el *Sermón del Templo* de San Agustín, “Audite illud Sacramentum frates Charissimi, Hieronymus Presbyter scripsit, se ab antiquis et senioribus Iudais certissime cognovisse, quod ibi immolatus sit Isaac, Ubi postea Christus Crucifixus est. Etiam hoc antiquorum ratione refertur, quod et Adam primus homo in eo loco ubi Crux Christi fixa est fuerit sepultus, et ideo Calvariae locum dictum esse quia Caput humani generis ibi dicitur esse sepultum”, CARAMUEL: *Architectura*, proemial, I, 5-7.

La segunda edad, la *Diluvii aetas*, comprende desde la inundación universal hasta Abrahán. Caramuel indica que cuando Noé salió del arca, lo primero que hizo fue un sacrificio solemne en honor a Dios y que ese sacrificio no sería en un altar portátil, sino en uno situado en un lugar concreto “fuese abierto o cerrado”. Caramuel va más allá al proponer que este espacio coincidía, una vez más, con el lugar que ocupará el Templo salomónico<sup>65</sup>.

En relación a la tercera edad, *Aetas Patriarcharum*, abarca desde Abrahán hasta la salida de Egipto del pueblo israelí. Una vez más el monte Moria adquiere protagonismo en este momento histórico, puesto que aquí era donde se situaba el altar en el que Abrahán iba a sacrificar a su hijo Isaac. Como es bien sabido, fue en este momento histórico cuando Dios indicó a Moisés las medidas con que había de edificar el tabernáculo, claro precedente del Templo hierosolimitano<sup>66</sup>.

La cuarta edad, *Aetas iudicum*, empieza con la salida del pueblo hebreo de Israel y acaba en el cuarto año del reino de Salomón, cuando se pusieron los cimientos del Templo. En todo caso, a lo largo de toda esta edad, la prefiguración del Templo de Salomón ya existía, puesto que fue en este momento cuando Moisés llevó a cabo el encargo divino y, conforme a las medidas que le habían sido dictadas, construyó el tabernáculo, que en palabras de Caramuel “fue un Templo portátil; en todo semejante al Ierosymitano futuro”<sup>67</sup>.

La quinta es la *Aetas Regum*, que dura desde Salomón hasta Herodes, momento en que los judíos no pudieron ignorar por más tiempo que había venido el Mesías. Esta edad, que se inauguró con el sabio reinado del hijo de David, asistiría a la división del reino hebreo en los de Israel y Judea y a las construcciones y destrucciones de los distintos Templos de Jerusalén<sup>68</sup>.

La sexta Edad, la *Aetas Cristiana*, comienza con la venida del hijo de Dios a la Tierra y “durara hasta el fin del mundo”, momento en que empezará la séptima, o *Aetas gloriosa*, que “empezara desde el día del Iuizio, y durara, mientras Dios fuere Dios”<sup>69</sup>.

De esta manera, Caramuel propone una visión de la Historia en la que indica claramente las cronologías relativas de cada una de las edades que él distingue por

<sup>65</sup> Para justificar una vez más la antigüedad de los templos consagrados a Yahvé, argumenta que, habida cuenta que por esas fechas Semiramis edificó un templo dedicado a Belo en Babilonia, tenían que existir también templos para el verdadero Dios, no en vano, “no es creible fuessen mas sollicitos en su supersticion los malos, que los buenos en el culto divino”. CARAMUEL: *Architectura*, proemial, I, 5-7.

<sup>66</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, I, 5 y I, 7-8.

<sup>67</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, I, 5 y I, 8-10. Cf. Ex 25,1-2.8-10; 26,15-18.30.

<sup>68</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, I, 5 y I, 10-14.

<sup>69</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, I, 5.

medio de los personajes que en ellas fueron protagonistas, toda vez que indica en cada una los datos más significativos para el estudio crono-cronstrutivo del Templo de Salomón, desde Adán hasta la destrucción de época de Tito. Para ello, tomando como fuente *La Biblia*, y una vez justificado que el mundo es una creación divina, selecciona los que él considera acontecimientos más importantes como puntos clave y de inflexión y crea un relato histórico ubicado temáticamente en la Historia del pueblo de Israel, espacialmente, en las distintas geografías en que éste se vio situado, y temporalmente, en la Historia general de la Humanidad, que concibe como cerrada, al haber empezado cuando Dios decidió crear la materia, el espacio y el tiempo de la nada, y que concluirá cuando Dios deje de ser Dios, es decir, nunca.

Sea como fuere, y una vez sentada esta base cronológica para el desarrollo histórico, Caramuel comienza a exponer sus desarrollos temáticos a partir de la idea del Templo, y tienen que ver fundamentalmente con el origen y la nobleza de la arquitectura y la arquitectura militar, por una parte, y con la reconstrucción en sí misma, por otra.

Sin embargo, en lo que ahora nos interesa centrarnos es en sus teorías sobre el Templo de Salomón. Desde el punto de vista de Caramuel, el Templo hay que situarlo “[e]ntre los edificios, que por sumptuosos y grandes ha celebrado el Mundo, el mejor y mayor, de que hay noticia (...) en cuya fabrica el Supremo Architecto fue Dios: el Rey David el Artifice, que junto la Materia: el Rey Salomón hijo suyo, el que le mando erigir: y Hiran, el Maestro o Architecto segundo, que las Ortographias, delineadas con la mano de Dios, puso en obra”<sup>70</sup>. En consecuencia, nuestro tratadista dedica treinta páginas de su tratado a describir de una manera precisa los temas que él considera más importantes en relación a la historia del Templo de Salomón, desde la ubicación, pasando por la cimentación o la construcción, hasta las distintas estancias que en él había, objetos litúrgicos o las reliquias judías que custodiaba, como el Arca de la Alianza o las Tablas de la Ley<sup>71</sup>.

Según esta reconstrucción, y como ya queda dicho, el diseño del Templo se debe a Dios, y éste estaría situado en el monte Moria, sobre cuya significación e importancia en la historia del judaísmo y cristianismo, que ya había sido expuesta, abunda Caramuel desde presupuestos filológicos. En todo caso, las primeras secciones que plantea directamente relacionadas con la historia de la construcción son la exposición de cómo

---

<sup>70</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, IV, 22.

<sup>71</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, 22-51.

se edificó el muro que perimetraría el monte y que serviría de contrafuerte para contener el relleno necesario para nivelar la superficie del mismo y los caminos que a él llevaban, en el fondo, una verdadera obra de ingeniería que sería necesaria para desarrollar la arquitectura, quedando de este modo, y una vez más, implícita la importancia de la ingeniería como disciplina eminentemente ligada a la más egregia de las disciplinas liberales. Esta superficie de cimentación, toda ella construida en piedra, igual que el Templo –e igual que El Escorial–, y cuyos espacios entre contrafuertes aparecen animados por arcos de medio punto con líneas de imposta que marcan su arranque separándolos evidentemente de la parte vertical sustentante, tienen una clara impronta clásica –quizá debiéramos decir clasicista–, al igual que la reconstrucción del Templo ubicado en su parte superior. Esta imagen de la arquitectura diseñada por Dios, que recuerda arquitecturas muy posteriores en el tiempo, contrasta notablemente con la representación del palacio de David, situado a su derecha, tal y como aparecen representados en la Lámina A de la Parte I de las ilustraciones del tratado<sup>72</sup> [Lám.1]. Sin lugar a dudas la intencionalidad de poner el acento sobre los valores clásicos del Templo, frente a una arquitectura no-clásica y palacial con ecos medievalizantes, redundaría sobre el connubio que Caramuel crea entre la arquitectura clásica y la celestial, siguiendo en la idea –que no en la imagen– a los padres jesuitas Prado y Villalpando, el segundo de los cuales había estado muy directamente relacionado con Juan de Herrera. De hecho, el carácter pseudo-clásico del Templo representado por Caramuel podría ser visto como una redundancia sobre las ideas que expone de manera textual en relación a valores que formaban parte de la arquitectura diseñada por Dios y que posteriormente se desarrollarían y evolucionarían, llegando a configurar la arquitectura clásica, sobre la que escribieron los múltiples tratadistas que lo precedieron.

Su reconstrucción del Templo, ya ha sido indicado, no aporta grandes novedades ya que este autor dedica a ello menos esfuerzos intelectuales de lo que esperaríamos. Básicamente propone una recreación del mismo en la que la visión de la *Biblia* tiene un peso considerable, juzga con verdadera severidad y refuta en considerables ocasiones las conclusiones de los jesuitas Prado y Villalpando, y se adhiere en general a la reconstrucción de Jacob Judá León.

Con un cariz descriptivo, y cargado de citas eruditas, Caramuel describe completa y pormenorizadamente el edificio, empezando por los pórticos que le dan

---

<sup>72</sup> CARAMUEL: *Architectura*, tomo 3, parte I, lámina A.

acceso y que “se correspondían a las cuatro partes del Mundo”<sup>73</sup>, y continúa con la estructura interna del edificio, sus patios y salas y, cómo no, los tesoros que en él se custodiaban.

Sin embargo, este primer Templo sería destruido y cual Ave Fénix, en época de Ciro, Zorobabel lo hace revivir. Según Caramuel, este templo “vino a ser en todo semejante al Primero”, aunque “en algunas cosas (...) [lo] excedió”<sup>74</sup>. Su tesis es que en época de Herodes el Templo simplemente fue reparado, lo que sólo se explicaría si aceptamos que, al menos en este apartado y habida cuenta que no existe una apoyatura textual bíblica, nuestro tratadista omite la información que proporciona Flavio Josefo y a la que ya hemos hecho alusión anteriormente. Con todo, sí da cuenta Caramuel de la destrucción del Templo, contextualizando cronológicamente cómo fue la definitiva desgracia de este famoso edificio en época de Tito, y argumentando que su historia está totalmente cerrada puesto que no será posible reedificarlo nunca.

Sea como fuere, además de estos datos proporcionados por el “tratado proemial”, Caramuel vuelve sobre los templos hierosolimitanos a lo largo de su obra en diversos momentos. Uno de los más interesantes es la justificación que esgrime en su tratado VIII, en el que habla sobre la *Architectura practica*, y reflexiona sobre las razones que hacen que ni el templo de Salomón ni el de Herodes fueran considerados ni por los griegos ni por los romanos, dignos de engrosar la lista de las maravillas de la antigüedad. Su argumentación es tan sencilla como rotunda; no se trata de que no los conocieran, sino simplemente que no los consideraron digno de ser contados entre los “milagros del mundo”. Evidentemente, la opinión de Caramuel es absolutamente contraria a esta tesis y, en este punto, aprovecha una vez más la ocasión para ensalzar las excelencias de esta edificación<sup>75</sup>.

Llegados a este punto, y expuestas en general las opiniones que Caramuel vierte sobre el Templo de Salomón, con especial atención a las desarrolladas en el “tratado proemial” de su *Arquitectura civil recta y oblicua*, conviene analizar algunos puntos sobre los que no se ha abundado lo suficiente.

Hay que indicar, en primer lugar, que la reconstrucción del Templo hierosolimitano que lleva a cabo Caramuel ha de ser insertada en una tradición que existía en la Península Ibérica desde el siglo XVI y cuyos más destacados ejemplos

---

<sup>73</sup> CARAMUEL: *Arquitectura*, proemial, IV/V, 25.

<sup>74</sup> CARAMUEL: *Arquitectura*, V, V, 52-58.

<sup>75</sup> CARAMUEL: *Arquitectura*, VIII, I, 19.

habían sido Arias Montano y los padres jesuitas Prado y Villalpando, aunque con un pequeño matiz. En el caso de los textos anteriores, así como en la mayoría de los escritos cuyo fin es la reconstrucción del Templo, éste es el tema principal; con Caramuel, la reconstrucción de esta magna edificación sólo es un modelo que justifica y define cuál es la arquitectura óptima. Además, el Templo sirve como punto de partida ya que justifica la tesis más novedosa de las aportadas en el texto caramueliano, y es la perfecta puesta en práctica de la oblicuidad que este autor quiere leer en determinados aspectos de la construcción diseñada por Dios<sup>76</sup>.

Más aún; el estudio del Templo de Salomón puede ser, según nuestro tratadista, importante para los ingenieros, habida cuenta que con sólo conocerlo bastaría “para gobernar la Regla y Compas en todo genero de fortificaciones”<sup>77</sup>, o lo que puede ser lo mismo, y teniendo en cuenta el lector con amplios intereses culturales al que se dirige este pensador, la única materialización arquitectónica diseñada por el propio Dios; quien ame la arquitectura y desee saber cuál es la idea de perfección en esta materia, habrá de conocer el diseño divino.

Esta premisa contrasta con otra que Caramuel defiende, y es que los arquitectos de su tiempo no deben imitar las construcciones bíblicas, ya que “mudados los tiempos se mudan tambien todas las cosas”<sup>78</sup>. Con esta idea, nuestro tratadista se muestra como un pensador que sostiene que los arquitectos no han de rendir pleitesía a la tradición, sino que han de tratar de aprender en ella todo lo posible y adaptarlo a sus necesidades y tiempos y que las leyes arquitectónicas han de seguirse “donde se pudiere guardar; no, donde no”<sup>79</sup>. En este sentido, es un verdadero defensor de la libertad creadora, algo que sólo podríamos justificar y entender desde una mentalidad perteneciente a un momento en el que las normas ya han sido dictadas y se dominan y la licencia y el juego con las reglas ya habían llegado a ser consideradas lícitas, pero el desarrollo de esta idea forma parte de otro apartado (III.2.1).

Hay que indicar, por otra parte, que la justificación última que explica todos los postulados de Caramuel es su concepción religiosa. Al margen de su catolicismo militante y de sus claras creencias religiosas, nuestro tratadista usa el nombre de Dios,

---

<sup>76</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, II, 4. Sobre la arquitectura oblicua véase III.3. Otras publicaciones de esta época sobre el tema fueron el Tratado de *Ocho questiones del Templo* de J. Vergara (1552), el *In Ezechielen prophetam commentaria* de H. Pinto (1568), el *De Templo* de F. Ribera (1593), o el *Comentariorum in concordiam III. De T. Ierosol.* de S. Barradas (1605), así como partes de las *Imágenes* de F. de Holanda (1551-57).

<sup>77</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, III, 20.

<sup>78</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V, IV, 9.

<sup>79</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, IV, 28-29.



probablemente convencido, para sostener la mayor parte de las tesis que en este apartado defiende. El hombre habita el mundo porque Dios los hizo, tanto a uno como al otro; la historia de la humanidad se basa en una sucesión de momentos que se analizan desde presupuestos religiosos; los espacios significativos, concretamente el lugar que ocupa el Templo, se sacralizan sucesivamente y a lo largo de varias etapas históricas por medio de hechos que, en última instancia, tienen relación con Dios; la arquitectura es un arte liberal y noble porque Dios la ejerció, y lo mismo podríamos decir de la ingeniería militar empleada desde el origen de los tiempos para fortificar el Paraíso. También en esta dirección tenemos que hacer hincapié en la fundamentada reivindicación que hace Caramuel de un modo casi inocente sobre la importancia del culto en la religión así como la que tiene la construcción de templos, ambas tan antiguas como el propio mundo.

Otra idea importante que debemos manejar es que la *Arquitectura civil recta y obliqua* es un tratado verdaderamente diferente de los que en su tiempo se escribían. Aún partiendo del hecho de que el XVII no es un siglo tan rico en publicaciones sobre este tema como lo fue el Renacimiento, especialmente el italiano, el texto caramueliano es totalmente distinto de cuantos en este momento se publicaron. Por centrarnos en los más destacados tratados escritos por autores españoles, en esta centuria vieron la luz las propuestas de Prado y Villalpando (1596-1605), fray Lorenzo de San Nicolás (1633 y 1665) y el propio Caramuel (1678). La finalidad de los textos de los primeros, es decir, la reconstrucción del Templo de Salomón, ha de situarse entre las empresas arquitectónicas más ambiciosas y complejas de las acometidas en este momento, al margen por las cuestiones políticas, por las meramente arqueológico-arquitectónico-teológicas. Con respecto al *Arte y uso de arquitectura*, una obra en la que el religioso trata de proporcionar a sus compañeros de profesión las pautas básicas para realizar una edificación, es una obra verdaderamente destacada, entre otras cosas por la difusión y la influencia que tuvo entre numerosos arquitectos. Pero, con todo, el texto de Caramuel resulta especialmente llamativo, habida cuenta que recoge en cierto modo las inquietudes de sus predecesores y, en general, los problemas habituales de la teoría arquitectónica desde el siglo XV, eso sí, siempre resueltas desde la personal opinión de nuestro pensador, y las introduce en una macro-historia de raigambre teológica-matemática cuya finalidad última es demostrar la importancia de la aplicación de la oblicuidad en el diseño arquitectónico; gran novedad propuesta en este tratado.

## 1.2.- EL ESCORIAL

Este apartado no pretende ser un exhaustivo análisis de El Escorial. Su intención simplemente es indicar, en primer lugar, una serie de cuestiones que se consideran imprescindibles para comprender la concepción que Caramuel tenía de esta extraordinaria empresa arquitectónica que, al margen de su verdadera historia, se cargó pronto de leyendas que hicieron que se considerase un émulo del Templo de Salomón, o bien que fuese calificado de Octava Maravilla, ideas ambas que Caramuel recoge en su *Architectura civil recta y obliqua*. En la segunda parte se analizará la visión del cisterciense y la importancia de este edificio en su teoría de la arquitectura.

### 1.2.1.- FUENTES Y PRECEDENTES

Al margen de las razones que pudieron mover al más poderoso monarca de la historia a promover la construcción del monasterio jerónimo de San Lorenzo el Real de El Escorial –panteón, monasterio, iglesia, palacio y biblioteca en un único edificio–, lo cierto es que el 23 de abril y el 20 de agosto de 1563 se ponían las primeras piedras del monasterio y la iglesia, respectivamente, de esta obra capital de la historia de la arquitectura; libresco e internacional, inventivo y nacional, enraizado en un mundo local pero con un significado que podía ser considerado universal, y doblemente clásico, al hacer referencia tanto al mundo antiguo como a su restauración renacentista, de modo que pudiera llegar a ser también un “clásico” de la arquitectura para las sucesivas generaciones<sup>80</sup>.

Los artífices de tan magna obra fueron los arquitectos Juan Bautista de Toledo (1515-1567) y, a su muerte, Juan de Herrera (1532-1597), cuyos diseños fueron constantemente supervisados por el monarca. No es de extrañar, por tanto, que la historia, tan dada a la construcción de personajes míticos, llegara a considerar al propio monarca arquitecto de esta insigne edificación<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> MARÍAS, F.: *El monasterio de El Escorial*. Madrid: Anaya, 1990.

<sup>81</sup> La bibliografía sobre El Escorial es verdaderamente ingente. Las monografías más recientes sobre sus arquitectos son RIVERA, J.: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*. Valladolid: Universidad, 1984 y WILKINSON-ZERNER, C.: *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*. Madrid: Akal, 1996. Para un estudio crono-constructivo del edificio véase BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Madrid: Alpuerto, 1994. Sobre las “intenciones” de Felipe II tras la concepción de El Escorial, las principales posturas son las de TAYLOR: *Arquitectura y magia*; KUBLER, G.: *La obra del Escorial*. Madrid: Alianza, 1983; OSTEN SACKEN, C. von der: *El Escorial. Estudio iconológico*. Bilbao: Xarait, 1984; MARÍAS, F.: “El Escorial de Felipe II y la Sabiduría Divina”, *AA 1* (1989), 63-76; CLEEMPOEL, K. van: “The Escorial as an Example of the ‘New Architecture of the New Christian Architecture’: A Study in the Problem of Legitimation during the Spanish Renaissance”, en *Memory and Oblivion. Proceedings*

En todo caso, trazar en este momento una historia *in extenso* de la construcción de El Escorial no tiene demasiado sentido, puesto que la única historia que a Caramuel parece interesar es que el monasterio jerónimo existe y que fue construido durante el reinado de Felipe II quien, a la sazón, y siempre según el pensador que nos ocupa, fue su arquitecto. En este sentido, Caramuel estaba verdaderamente lejos del positivismo al que la historiografía del arte llegó en el siglo XIX, preocupado principalmente por las autorías y las fechas, y se mostraba interesado por los significados que las piedras llevaban aparejados, tema que la historia del arte recuperará de manos de, por ejemplo, Richard Krautheimer y Rudolf Wittkower desde los años cuarenta del siglo pasado.

A pesar de que fueron necesarios veintidós años para construir El Escorial, mientras esto sucedía ya había alcanzado la fama de ser un edificio ejemplar. Esto generó que se convirtiera en la obra de arquitectura que más atención, tanto literaria como gráfica, recibió en la historia de la arquitectura española de su tiempo. Aún olvidando multitud de textos que sobre el tema se publicaron a lo largo de los siglos XVI y XVII, la capital obra de fray José de Sigüenza titulada *La fundación del monasterio de El Escorial*<sup>82</sup>, es suficiente para dar cuenta de la atención literaria que éste mereció. Asimismo, los esfuerzos por publicitar y dar cuenta de su verdadera imagen en tanto que construcción, fueron ejemplares, puesto que nunca, hasta entonces, se había difundido un edificio español de forma tan espléndida. No podemos olvidar que fue el propio Juan de Herrera quien desde 1583 se preocupó por asegurarse la exclusiva en la difusión de las imágenes impresas de El Escorial, para lo que obtuvo un privilegio real y contrató los servicios del grabador flamenco Pedro Perret. El resultado fue el libro titulado *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial* (1589).

Sin embargo, y de cara a comprender el pensamiento de Caramuel, nos interesan dos imágenes que se vinieron a superponer al monasterio jerónimo: la de émulo del Templo de Salomón y la de octava maravilla del mundo. Como realmente no podemos individualizar cuáles fueron sus fuentes directas, trazaremos una breve historia de estos conceptos desde su origen, a finales del siglo XVI.

---

*of the XXIXth International Congress of the History of Art* (ed. W. Reinink; J. Stumpel). Holanda: Kluwer Academic Publishers, 1999, 663-670 y MARTÍNEZ RIPOLL, A.: “El Escorial apocalíptico, o la Jerusalén celeste en la tierra. Cratofanía escatológica del último emperador”, en *El monasterio de El Escorial y la arquitectura*. Madrid: Grafinat, 2002, 63-100.

<sup>82</sup> SIGÜENZA, J. de: *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid: Turner, 1988.

Comenzando por la primera idea, esto es, El Escorial como Templo de Salomón, hay que indicar que uno de los lugares comunes en la literatura existente sobre Felipe II es el de considerarlo el nuevo Salomón, continuándose así los viejos paralelismos existentes sobre Carlos I de España como rey David<sup>83</sup>. Aun cuando parece factible que las primeras alusiones a Felipe como Salomón pudiesen haber surgido el uno de marzo de 1549, con la entrada de Carlos V y el príncipe en Bruselas, el primer texto en que se hace una clara alusión explícita en esta línea es en el año 1552, en un escrito de Juan Calvete de la Estrella, que dice “Vos soys el prudente Salomon, que por mandado de vuestro justo Padre gouernareiyis los reynos, que os pertenecen, con grandissimo contentamiento de los pueblos”<sup>84</sup>.

De todas maneras, estas ideas no calarían en España hasta los años setenta, cuando Benito Arias Montano, a la sazón bibliotecario del monasterio, las importa desde Amberes<sup>85</sup>. Entre otros textos, podemos incluir una carta del prior de El Escorial, fray Julián de Tricio, al rey Felipe, en la que se refiere a él diciendo “como otro Salomón venza y exceda a todos los reyes que han precedido y sucederán a Vuestra Majestad”<sup>86</sup>, una carta perteneciente al círculo de Arias y en la que Luis de Estrada le dice al bibliotecario “Y antes que de aquí pase, querría comunicar con Vuestra merced una tentación que he tenido grande; y es que Vuestra merced suplicase a su Magestad que entre otras grandezas que manda hacer en San Lorenzo, hiciese en un aposento un modelo de la fabrica del Tabernáculo del Viejo Testamento, y otro del Templo de Salomón”<sup>87</sup> o algunos testimonios literarios, como las famosas *Coplas dichas en loor*

<sup>83</sup> Los paralelos de Carlos V con David ya aparecen en una fecha tan temprana como es 1520, en una famosa carta de Pedro de Gante y en la *Historia del Emperador Carlos V* de fray Prudencio de Sandoval.

<sup>84</sup> CALVETE de la ESTRELLA, J.C.: *El felicísimo viaje del muy alto y muy Poderoso Príncipe don Phelipe, hijo d’el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes*. Amberes: Martín Nucio, 1552.

<sup>85</sup> Sobre el tema arroja luz el libro de FLÓREZ; BALSINDE: *El Escorial*. A todo esto habría que añadir la notable floración de estudios sobre el Templo que tuvo lugar en época de Felipe II, como la del fraile jerónimo portugués Héctor Pinto, el jesuita español Francisco de Rivera o el también jesuita luso Sebastián Barradas, así como otras que se aproximaban indirectamente al Templo, como las célebres *Imágenes de la historia evangélica* del jesuita Jerónimo Nadal. Véase MARTÍNEZ RIPOLL: “El Escorial”, 86 y la introducción a la edición facsimilar de Nadal de RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “Las ‘imágenes de la historia evangélica’ del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma”, introducción a J. Nadal: *Imágenes de la historia evangélica* [1593]. Barcelona: El Albir, 1975, 7-15.

<sup>86</sup> *El P. Julián de Tricio al Rey. 11 noviembre 1575*. Carta conservada en la Biblioteca del Instituto Zabálburu en Madrid, cit. en *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Los priores en la construcción de El Escorial. XI y XII*. Madrid: Imprenta del Real Monasterio, 1985, XI: 228.

<sup>87</sup> “Carta y Discurso del Maestro Fr. Luis de Estrada sobre la aprobación de la biblia Regia y sus versiones; y juicio de la que hizo del Nuevo Testamento Benito Arias Montano”, cit. en Esteban, L. (ed.): *IV Centenario de Fray Luis de Estrada*. Soria: Monasterio de Santa María de la Huerta, 1983, 656.

deste monesterio de San Lorenzo el Real escritas en la Universidad de Alcalá de Henares en 1580, en una de las cuales podemos leer el siguiente texto: “Segundo, el sin Segundo, es quien la habita / rigiendo desde allí su monarquía / Filippe, de metales suma infinita / ofreciendo a su templo cada día: / vasos, joyas, riquezas, nunca escripta / del oriental tesoro pedrería / cruces y atavíos sacerdotales / que al suyo Salomon no dio tales”<sup>88</sup> o el famoso soneto de Góngora titulado “De San Lorenzo el Real del Escorial” (1589-90): “Sacros altos, dorados capiteles / que a las nubes borrais sus arreboles, / Febo os teme por más lucientes soles / y el cielo por gigantes más crueles. / Depón tus rayos, Júpiter; no celes / los tuyos, Sol; de un templo son faroles / que al mayor mártir de los españoles / erigió el mayor rey de los fieles. / Religiosa grandeza del monarca / cuya diestra real al nuevo Mundo / abrevia y el Oriente se le humilla. / Perdone el tiempo, lisonjee la Parca / la beldad de esta Octava Maravilla / los años deste Salomón segundo”.

Por otra parte, en los círculos arquitectónicos, el rey también adquiriría la fama de ser un nuevo Salomón. Podemos comprobarlo leyendo el prólogo de la traducción española de Vitruvio de Miguel de Urrea (1582), firmado por el editor Juan Gracián, y dedicado a Felipe II, a quien se refiere con las siguientes palabras: “A quién se pudo dar libro de architectura sino a otro Salomon, y principe de los architectos, a quien ellos deven lo que saben agora”<sup>89</sup> o la corrección de Diego Pérez de Mesa del *Libro de grandezas y cosas memorables de España* del sevillano Pedro de Medina (1493-1567): “Las grandes maravillas deste edificio y templo que parece imitación de aquel que fundó el sabio rey Salomón en la santa ciudad de Hierusalem, y con razon podemos contarle a este por el otavo milagro del mundo”<sup>90</sup>.

En todo caso, la primera vez que se dice explícitamente que El Escorial es un nuevo Templo de Salomón es en la primera crónica del monasterio, escrita por fray Juan de la Cruz en 1591. Sus palabras al respecto son: “El que quisiere creer y saber con mas certidumbre lo que es, vealo que hallara edificado otro templo de Salomon (...) que con todo ello pareciese haverse allegado, puesto, y edificado en tan pocos dias, y tan sin ruido de martillos, y sin sentir, que no parece obra hecha por solas manos humanas (...)”

---

<sup>88</sup> Recogida en las *Memorias* de fray Juan San de San Jerónimo. Cit. en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España* [1845]. Madrid: Patrimonio Nacional, 1984, VII: 273.

<sup>89</sup> M. Vitruvio Pollion de architectura, dividido en diez libros, traducidos de latin en Castellano por Miguel de Urrea Architecto. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1582.

<sup>90</sup> PÉREZ de MESA, D.: *Primera y segunda parte de las grandezas de España*. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1590.

en este sancto templo, que con tanta afición y deuocion mostrara y empleara en el sus riquezas el Catolico rey don Philipo, ofreciendolo como otro Salomon”<sup>91</sup>.

A éste seguirán una larga lista de textos en no demasiado tiempo. Resulta llamativa, por ejemplo, una Historia de la casa de Austria escrita por el milanés Paolo Morigi en 1593, en la que se refiere a El Escorial diciendo: “lo podemos dignamente llamar la octava maravilla del mundo (...) e incluso lo podemos poner al nivel (...) del gran Templo –tan citado en las Sagradas Escrituras– que hizo fabricar el gran rey Salomón en Jerusalén”<sup>92</sup> o el texto de Alonso de Almela, hacia mediados de la década de los noventa, nos ofrece una imagen elaborada de El Escorial que sigue la estrategia mitificadora que lo emparentaba con El Templo<sup>93</sup>.

Extrañamente, Juan Bautista Villalpando, que era alumno de Herrera y cuya obra, además, fue financiada personalmente por Felipe II, es parco al relacionar el Monasterio con el Templo, aun cuando no duda en establecer paralelismos entre sus fundadores, como por ejemplo en el prólogo del tomo I, en el que saluda al rey comparándolo con sus antecedentes bíblicos: “Al ser tú una imagen de la piedad de David y de la sabiduría y grandeza de Salomón, eres ya también un claro reflejo de la apasionada y santa emulación de Ezequiel al levantar las muy admirables y regias mansiones y Templos de San Lorenzo en El Escorial”<sup>94</sup>.

Sin embargo, fray José de Sigüenza, el bibliotecario de El Escorial que sucedió a Arias Montano, en su célebre *Fundación del monasterio de El Escorial* sostiene que el Templo “no era tan grande o al menos no era mayor que El Escorial”<sup>95</sup>. Esto es sólo un ejemplo para ilustrar el contenido de su obra, a lo largo de la cual no desperdicia ninguna ocasión para hacer referencia al Templo de Salomón, siempre en relación al monasterio en que vivía y del que fue uno de los más excelsos propagandistas.

---

<sup>91</sup> CRUZ, J. de la: *Historia de la Orden de San Hieronymo Doctor de la yglesia y de su restauracion y fundación en los Reynos de España*. Manuscrito conservado en la biblioteca del Monasterio de El Escorial, códice 6-II-19, fol. 393r-v. Cf. 1R 6,7: “El templo [de Jerusalén] se construyó con piedra tallada en la cantera, de modo que durante la construcción no se escucharon martillos, sierras ni instrumentos de hierro”.

<sup>92</sup> MORIGI, P.: *Historia brieve del’agustissima Casa D’Austria (...) con la deseritione della rara al mondo fabrica dello Scuriale di Spagna*. Bérgamo: 1593, 52.

<sup>93</sup> SÁENZ de MIERA, J.: *De obra “insigne” y “heroica” a “octava maravilla”: La fama de El Escorial en el siglo XVI*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, 435.

<sup>94</sup> PRADO, J.; VILLALPANDO, J.B.: *In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani. Commentariis et imaginibus illustratus opus tribus tomis distinctum* (traduc. J.L. Oliver Domingo). Madrid: Siruela, 1991, tom.I, pról, p.108.

<sup>95</sup> SIGÜENZA: *La fundación*, 421.

Estos tópicos sobre el salomonismo escurialense se mantendrán y adornarán a lo largo del siglo XVII en multiplicidad de textos. Tanto religiosos, como fray Antonio de Villacastín, fray Luis de Acevedo, fray Jerónimo de Sepúlveda, fray Juan de Salazar, fray Juan de Avellaneda o fray Francisco de Santos, cuanto laicos, como Covarruvias, Luis Cabrera de Córdoba, Baltasar Porreño, Baltasar Gracián o van Aerssen, incluirán estas imágenes en sus obras.

Así las cosas, parece claro que no estaba en la mente de Felipe II, ni tampoco durante la construcción de El Escorial, la idea de tratar de imitar ningún otro edificio; las ideas que relacionarán el monasterio jerónimo con el prototipo hierosolimitano se fueron gestando mientras la construcción avanzaba y fraguaron una vez que ésta estaba concluida, de manos de historiadores y literatos<sup>96</sup>.

En cuanto respecta a la segunda idea que se proponía desarrollar, la de El Escorial como Octava Maravilla, hay que indicar en primer lugar que el origen de las famosas “siete maravillas” lo habría que situar en época de Alejandro Magno y se desarrollaría posteriormente en el mundo helenístico y en el romano<sup>97</sup>. Ahora bien, los diversos autores que trataron sobre este tema consideraron que eran maravillosos distintos edificios y parece ocioso incidir en el hecho de que tuvieran que ser precisamente siete, habida cuenta del valor mágico y las connotaciones que este número tiene en el mundo antiguo.

En todo caso, la obra de El Escorial, en un determinado momento, generó que este edificio fuera calificado de octava maravilla. Esto sólo se puede entender si tenemos en cuenta que las maravillas eran un tema recurrente en España desde la primera mitad del siglo XVI, y de esto da fe el libro de Villalón titulado *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539) en el que ya apela a los siete prodigios, e incluso sugiere que Cristóbal de Andino había hecho “en Medina de Rioseco (...) una rexa en el monasterio de San Francisco, cuya obra, a mi ver, excede a los siete miraglos del mundo”<sup>98</sup>. Asimismo, Pedro Mexía dedicó los capítulos 32 y 33 del libro III de su *Silva de varia Lección* a las siete maravillas del mundo; según él “los muros de Babilonia, el colosso de Rodas, las pirámides de Egypto, el Mausoleo, el

---

<sup>96</sup> Ya Krautheimer aventuraba que, en muchas ocasiones, los significados simbólicos de las formas arquitectónicas pueden crearse *a posteriori*. KRAUTHEIMER, R.: “Introduction to an «Iconography of a Mediaeval Architecture»”, *JWCI* 5 (1942), 1-33, espec. 9.

<sup>97</sup> RAMÍREZ: *Construcciones ilusorias*, 29: “[las siete maravillas] constituyen la imagen mental de una ciudad-espectáculo que es el compendio simbólico del Imperio de Alejandro Magno”. Sobre este tema en otro contexto resulta muy ilustrativo VIGO TRASANCOS, A.: “Las ‘siete maravillas’ del antiguo Reino de Galicia. Orgullo y reivindicación de una tierra marginada (1550-1754)”, *Quintana* 4 (2005), 55-81.

<sup>98</sup> Cit. en SÁENZ de MIERA: *De obra insigne*, 351.

templo de Diana, el simulacro o ymagen de vulto de Júpiter Olímpico, la torre que estaba en la ysla de Pharos”, aunque también mencionó los jardines babilónicos y el obelisco de Semíramis<sup>99</sup>. Podemos evocar para incidir en este clima de fascinación con las maravillas, finalmente, la introducción de Francisco Villalpando a su traducción de Serlio al castellano, publicada en el año 1552, en la que también habla del tema que nos ocupa<sup>100</sup>.

Así las cosas, no resulta extraño que en un determinado momento histórico El Escorial fuera llamado a engrosar esta lista. Las más antiguas citas que conocemos en las que se habla del monasterio jerónimo en estos términos pertenecen al campo de la literatura. La primera de ellas es una de las célebres octavas escritas en la Universidad de Alcalá de Henares en el año 1580 que dice: “El cerco de la madre del gran Nino, / casa de Cyro, templo de Diana / de Caria el Mauseolo peregrino, / Pyramides, estatua soberana / del falso dios Olimpo della indigno, / el gran Coloso en Rodas, sombra vana, / ya con tal maravilla todas callan, / porque estas siete y más aquí se hallan”<sup>101</sup>, diez años anterior al soneto de Góngora ya citado<sup>102</sup>.

Fuera del campo literario, las primeras citas no aparecen hasta la década de los noventa. Sáenz de Miera sostiene que ya en un texto de fray Juan de la Cruz existe el germen de hablar de la octava maravilla en relación a El Escorial, lo que infiere a partir de la lectura de la frase “sale todo como obra de sus manos y es una de las del mundo, de que ay que maravillar”. Desde mi punto de vista, quizá sea una visión ligeramente forzada, habida cuenta que, como ya hemos visto, Juan de la Cruz es verdaderamente explícito cuando habla, con el agravante de hacerlo por primera vez, de El Escorial como nuevo Templo de Salomón. ¿Por qué habría de plantear la relación escurialense con las Maravillas de una manera tan sutil?<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> SÁENZ de MIERA: *De obra insigne*, 351.

<sup>100</sup> SÁENZ de MIERA: *De obra insigne*, 351-352.

<sup>101</sup> SÁENZ de MIERA: *De obra insigne*, 324.

<sup>102</sup> “Sacros altos, dorados capiteles / que a las nubes borrais sus arreboles, / Febo os teme por más lucientes soles / y el cielo por gigantes más crueles. / Depón tus rayos, Júpiter; no celes / los tuyos, Sol; de un templo son faroles / que al mayor mártir de los españoles / erigió el mayor rey de los fieles. / Religiosa grandeza del monarca / cuya diestra real al nuevo Mundo / abrevia y el Oriente se le humilla. / Perdone el tiempo, lisonjee la Parca / *la beldad de esta Octava Maravilla* / los años deste Salomón segundo”. La cursiva es mía.

<sup>103</sup> Véase SÁENZ de MIERA: *De obra insigne*, 430. Las palabras de San Juan de la Cruz, ya citadas, son “El que quisiere creer y saber con mas certidumbre lo que es, vealo que hallara edificado otro templo de Salomon (...) que con todo ello pareciese hariense allegado, puesto, y edificado en tan pocos dias, y tan sin ruido de martillos, y sin sentir, que no parece obra hecha por solas manos humanas (...) en este sancto templo, que con tanta afición y deuocion mostrara y empleara en el sus riquezas el Catolico rey don Philipo, ofreciendolo como otro Salomon”.



Así las cosas, la primera cita explícita que yo he encontrado fuera de la literatura, es la Historia de la casa de Austria ya citada de Paolo Morigi, en la que se refiere a El Escorial diciendo: “lo podemos dignamente llamar la octava maravilla del mundo”<sup>104</sup>, idea que recogerá un año después Alonso de Almela en sus mitificadores escritos sobre El Escorial, al que se refiere en los siguientes términos: “era razon se supiese quales eran [las] otras [maravillas] para que al fin desta obra podamos cotejar y comparar esta octava maravilla con las otras, y provar ser la mayor y la mejor y de muchos e increíbles provechos para España”<sup>105</sup>.

En fin, casi parece que las maravillas de la antigüedad tenían que desaparecer porque estaban construidas sobre la inestable base de la falta de fe, de la ambición personal y del afán de poder; sin embargo, El Escorial, levantado sobre la roca de la fe verdadera, perduraría siempre para ensalzar a la casa de Habsburgo. De este modo, El Escorial, que fue considerado Octava Maravilla del Mundo antes de que su última piedra estuviera puesta, sería legado al siglo XVII, época que se encargaría de mantener esta bella imagen.

### **1.2.2.- LA VISIÓN DE CARAMUEL**

En el tratado arquitectónico de Caramuel la presencia de El Escorial, aunque esporádica y no del todo desarrollada, es un punto clave para la comprensión de su teoría de la arquitectura. En directa relación con las ideas previas expuestas en el apartado anterior, este tratadista se une a las consideraciones de octava maravilla y émulo del Templo de Salomón del edificio jerónimo. En esta sección, dedicada a la vinculación de Dios y la arquitectura a través de los ojos de Caramuel, nos centraremos especialmente en la segunda de ellas, si bien se tratará también la otra por coherencia interna del discurso [**Lám.2**].

Sin lugar a dudas, y desde un punto de vista meramente cuantitativo, el número de líneas que el cisterciense dedica a este tema es notablemente inferior al dedicado al Templo de Salomón. Sin embargo, tan pocas palabras son especialmente elocuentes y abren numerosas sendas interpretativas que clarifican en gran medida aspectos de su pensamiento.

---

<sup>104</sup> MORIGI: *Historia breve*, 52.

<sup>105</sup> ALMELA, J.A. de: “Descripción de la octava maravilla del mundo”, en *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. VI. Madrid: Imprenta Sáez, 1962, 5-98.

En un afán por tratar de demostrar que el carácter extraordinario de El Escorial no es simplemente una opinión suya, Caramuel echa mano de las palabras de un autor italiano, Alessandro Tassoni, ya que sus orígenes no lo hacían sospechoso de ser parcial. Según él, este monasterio es una edificación más excelsa que las termas romanas, hecha toda de granito, que puede albergar a cien monjes cómodamente sin molestar a la Corte Real, caracterizada por sus veintidós claustros, once mil ventanas, más de ochocientas columnas, logias y salas, sus innumerables habitaciones, pinturas de los artistas contemporáneos más famosos por doquier y una extraordinaria biblioteca<sup>106</sup>.

Con todo, las ideas recurrentes son las ya expuestas; por una parte, que El Escorial aunque no fuese la arquitectura perfecta, sí era la más perfecta de cuantas existían en la tierra ya que emanaba indirectamente de los diseños divinos para el Templo de Salomón. Asimismo, y en otro orden de cosas, este edificio había de ser considerado una de las maravillas del mundo. Para justificarlo, Caramuel plantea la distinción filosófica entre *quoad se, et quoad nos*, es decir, la diferencia entre lo que son las cosas en sí mismas y lo que llegan a ser según el concepto que de ellas se crea. De este modo argumenta que si El Escorial hubiese sido construido en otro momento histórico, indudablemente formaría parte de “Los Siete Milagros del Mundo”. En este sentido, el monasterio jerónimo englobaba la lista de los “Milagros de la Architectura, que hazen celebre a España”, y que según Caramuel son tres; las esculturas de bronce de los monarcas de la casa de Austria, la nave Victoria y El Escorial<sup>107</sup>. Al respecto, y en su consideración de El Escorial como Octava Maravilla del Mundo, Caramuel retoma y desarrolla una idea que aparece en la historiografía desde el siglo XVI, aun cuando no fuera del todo consciente de que la lista de los siete excelsos edificios varió a lo largo del tiempo. Con todo, sí resulta interesante su reflexión sobre otros edificios que merecerían ese apelativo, tales como el propio Templo de Jerusalén o San Pedro del Vaticano, desde sus orígenes hasta los días de Gian Lorenzo Bernini.

Pero sin lugar a dudas, el pasaje más interesante para el estudio de la opinión de Caramuel sobre este edificio es el célebre pasaje en que afirma que:

---

<sup>106</sup> “Pero yo creo que cada cual juzgará que la fábrica de El Escorial en Castilla sea muy superior (*più superba*) a las termas romanas. Fue hecha en nuestros días por el Rey Felipe II (...) íntegramente de granito (...) tiene capacidad para [albergar a] cien monjes, que habiten comodísimamente y sin impedimento alguno de la Corte Real (...) Tiene veintidós claustros, once mil ventanas, más de ochocientas columnas, logias e inmensas salas, una innumerable cifra de habitaciones (...) Pinturas por doquier de los más famosos Modernos (...) una biblioteca con cien mil volúmenes” cit. en CARAMUEL: *Architectura*, VIII, IV, 60.

<sup>107</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VIII, IV, 54-61.

“Estudio Philippe [II] con toda perfeccion las Mathematicas, y muy en particular la Architectura: y para instruir a la Posteridad, quiso que como el Pantheon en Roma, era el libro, en que estudiaba Michael Angelo; assi en Castilla la Vieja, el Templo y Palacio de San Lorenzo, que se llama *el Escorial*, fuesse el libro, en que las Ideas de Obras Rectas y Obliquas, que concibio y imagino con su Divino entendimiento, y dibuxo y pinto con su real mano, las mirasse, y admirasse la posteridad puestas en Obra; teniendo en ellas mucho que aprender los Architectos libres, y los de la Secta Vitruviana, mucho que imitar, nada que reprehender”<sup>108</sup>.

De este breve fragmento se deducen varias ideas. En primer lugar, da cuenta de la idea de que fue Felipe II quien diseñó El Escorial, lo que en último caso se puede justificar debido a sus destacados conocimientos matemáticos. Esta idea, sobre la que volveremos al hablar de la consideración social del artista (III.2.2), es interesante en este contexto ya que al ensalzar al que fuera rey, Caramuel lo hace diciendo que el hijo de Carlos I de España había sido “el Vitruvio Español, que en el Escorial tratándose de Architectonicas Facultades y ciencias tiene la Cathedra de Prima”, y que “fue muy gran Matematico; y quien dude, si en la Architectura supo su Real mano con una Regla y un Compas llegar donde nunca pudo Vitruvio, que hoy le tienen por Principe los Architectos, pongase a conemplar de espacio el Templo y Palacio de San Lorenzo, que junto al Escorial erigio; Machina, que en la edad es la otava, mas en Majestad y Riqueza la primera Marabilla del Mundo” que “compite con el de Ierusalen”<sup>109</sup>.

Creo que las palabras de Caramuel son suficientemente elocuentes pero, con todo, quizá convenga citar tres razones que, desde mi punto de vista, hacen factible esta serie de asertos. En primer lugar, la presencia de Felipe II detrás del diseño de El Escorial es una constante que la documentación contemporánea nos revela; hoy en día conocemos multitud de textos manuscritos por el rey en los que éste indica sus propias sugerencias sobre las rectificaciones que convendría hacer en determinados momentos del proyecto escorialense. Así las cosas, no es difícil entender que la leyenda, transcurridos cien años, hubiera llegado a convertirlo en sabio artífice del diseño del monasterio jerónimo.

En segundo lugar, El Escorial era en época de Caramuel la última gran empresa arquitectónica acometida en territorio español. Es indudable que entre su construcción y los años en que nuestro tratadista escribe su *Architectura civil recta y obliqua*, en

---

<sup>108</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, II, 16.

<sup>109</sup> CARAMUEL: *Architectura*, prólogo al segundo volumen.

nuestro país no se había llevado a cabo ninguna construcción de tanta importancia; los reinados de Felipe III y Felipe IV no fueron los períodos de mayor esplendor para la arquitectura de patrocinio regio en España, toda vez que no podemos perder de vista otro hecho; nunca un edificio español había sido considerado tan espectacular como para que su imagen fuera grabada y difundida y, por tanto, dada a conocer a un público tan amplio y en este hecho, una vez más, tenía mucho que decir la real figura de Felipe II, que en esta obra “dexo dos testimonios permanentes; uno de su riqueza, y otro de su ingenio y dotrina”<sup>110</sup>.

En tercer lugar, y quizá la más importante de las cuestiones a mencionar, las ideas que Caramuel defendía en relación al mundo español estaban ligeramente matizadas no sólo por sus concepciones teológicas, sino también por sus consideraciones políticas de cariz eminentemente habsburguista. Desde su primera madurez, Caramuel fue un convencido defensor de las decisiones y el papel histórico que los monarcas de la casa de Austria habían jugado en la historia de España, mostrando una especial predilección por Felipe II<sup>111</sup>. Es evidente, por tanto, que si en el caso del Templo de Salomón la mano de Dios era el gran argumento y recurso de autoridad, con El Escorial, los sabios designios del monarca eran más que suficientes para que nuestro Historiógrafo Real pudiese justificar la perfección inherente a El Escorial.

En este sentido, resulta especialmente ilustrativo incidir en el valor ejemplar del edificio, no sólo en sí mismo, sino en relación a otras obras. Mientras que el Panteón romano era un modelo a emular para determinados arquitectos, el modelo que habría que seguir en España era el monasterio jerónimo<sup>112</sup>. Esta sugerencia de Caramuel –que

<sup>110</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, XIII, 21.

<sup>111</sup> Al respecto resultan muy ilustrativos sus libros CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Philippus Prudens Caroli V Imp. Filius Lusitaniae, Algarbiae, Indiae, Brasiliae Legitimus Rex Demonstratus*. Amberes: Balthazaris Moreti, 1639 y *Respuesta al manifiesto del Reino de Portugal*. Amberes: Balthasar Moreto, 1642.

<sup>112</sup> Además del ya citado Miguel Ángel, el Panteón también fue la fuente en que estudiaron los arquitectos romanos de tiempos de Caramuel, tales como Bernini y Borromini. Puede verse al respecto BUDDENSIEG, T.: “Criticism of Ancient Architecture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, en *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700* (ed. R.R. Bolgar). Cambridge: Cambridge University Press, 1976, 335-348; MARDER, T.A.: “Bernini and Alexander VII: Criticism and Praise of the Pantheon in the Seventeenth Century”, *AB* 71 (1989), 628-645; id.: “Rapporti fra Cortona e Bernini architetti”, en *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997* (ed. C.L. Frommel; S. Schütze). Milán: Electa, 1998, 270-278; id.: *Gian Lorenzo Bernini* [trad. de *Bernini and the Art of Architecture*]. Milán: Rizzoli, 1998; id.: “Symmetry and Eurythmy at the Panteon. The Fate of Bernini’s Perceptions from the Seventeenth Century to the Present Day”, en *Antiquity and Its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 217-226; RASPE, M.: *Das Architektursystem Borrominis*. Múnich: Deutschen Kunstverlag, 1994; CONNORS, J.: “Un teorema sacro: San Carlo alle Quattro Fontane”, en *Il giovane Borromini: dagli*

es verdaderamente una clave en su pensamiento—, en el fondo, no estaba tan alejada de la realidad ya que la sombra de El Escorial fue verdaderamente alargada en la arquitectura española del siglo XVII, no sólo en Madrid, sino sobre todo en la mitad Norte de la Península<sup>113</sup>. De hecho, esta inspiración escurialense en edificios españoles la conocería el cisterciense, por ejemplo, en el orensano monasterio de Montederramo, en el que transcurrió algún tiempo de su vida y cuya iglesia estaba en construcción durante su estancia.

Otra idea presente en el texto anteriormente citado y que resulta verdaderamente interesante es que Caramuel entiende que el monasterio de San Lorenzo es un paradigma de aplicación de la oblicuidad a la arquitectura. Al respecto hay que indicar, en primer lugar, que nuestro tratadista, en ningún momento ni lugar llega a hacer una exposición *in extenso* en la que defienda esta tesis y, en segundo, que sería verdaderamente difícil argumentar que El Escorial sigue estos preceptos. En todo caso, y habida cuenta que Caramuel parte de la idea de que la arquitectura sólo está bien realizada cuando aplica correctamente los preceptos de oblicuidad que en ciertos espacios se requieren y considerando, asimismo, que El Escorial es para él el prototipo de arquitectura moderna, casi resulta previsible su aserto. Si es capaz de hablar de oblicuidad en el Templo de Salomón —aunque bien es cierto que ahí lo define y circunscribe a las ventanas que iluminan el interior del edificio a partir de ciertas cuestiones terminológicas presentes en otros exegetas bíblicos—, cómo no va a aplicar estas ideas a la más grande de cuantas obras se edificaron en España, máxime cuando el sabio entendimiento de Felipe II había sido su diseñador. En todo caso, las mínimas alusiones que hace al respecto inciden en el papel de la estereotomía en la ejecución del proyecto, algo que como veremos en el apartado de síntesis tiene mucho que ver con

---

*esordi a San Carlino* (ed. M. Kahn-Rossi, M. Francioli). Lugano: Museo Cantonale d'Arte, 1999, 459-495 y las contribuciones en el primer tomo de la obra *Borromini e l'universo barocco* (ed. R. Bösel; C. Frommel). Milán: Electa, 1999, de BÖSEL, R.: "Struttura e metamorfosi: osservazioni su alcuni aspetti formativi dell'architettura borrominiana", 35-49; FROMMEL, C.L.: "Borromini e la tradizione", 51-63; THELEN, H.: "Sui disegni di Borromini", 65-73; RASPE, M.: "Borromini e la cultura antiquaria", 83-93.

<sup>113</sup> Sobre arquitectura madrileña pueden verse los famosos trabajos de BONET CORREA, A.: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid: CSIC, 1984; TOVAR, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: CSIC, 1975; ead.: *Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983. Sobre los ecos clasicistas en Castilla es imprescindible BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983. Los ecos escurialenses en Galicia ya los puso de manifiesto BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII* [1966]. Madrid: CSIC, 1984.

una concepción hispana de la arquitectura, en contraposición a otros modos constructivos también identificados con regiones geográficas<sup>114</sup>.

Con todo, la principal idea vinculada con El Escorial es la de considerarlo un émulo del Templo de Salomón. Como ya se ha expuesto, esta idea hundía sus raíces en el lugar común del paralelismo existente entre Carlos V y el rey David por una parte, y Felipe II y Salomón por otra. Los segundos, reyes menos preocupados por las guerras y más por la sabiduría –hablando evidentemente en términos generales–, fueron los que legaron a la humanidad las obras de arquitectura que entran en juego. De esta manera, en Caramuel se mantiene este precepto según el cual El Escorial emula en su grandeza al Templo, con el que comparte la perfección arquitectónica que, en el tratadista que nos ocupa se vincula entre otras cosas a la aplicación de los principios sobre oblicuidad a la construcción y que responde a una tradición asentada a lo largo de décadas por medio de ríos de tinta. En esta concepción, en la que entran en juego cortapisas de raigambre teológica inherentes al pensamiento de nuestro monje-obispo, se plantea asimismo la disyunción entre los modelos arquitectónicos de su tiempo, fundamentalmente Roma –o por decirlo con el cistercinse, San Pedro del Vaticano– frente a El Escorial, poniendo el acento sobre la excelencia del edificio madrileño. A su vez, éste ocuparía un discreto segundo puesto, a continuación del Templo, que había sido “la Obra mayor, que ha visto el Mundo”<sup>115</sup>. Así las cosas, El Escorial era el más perfecto de cuantos edificios se mantenían en pie sobre la faz de la tierra en el momento en que Caramuel escribía su tratado, o lo que es lo mismo, el más próximo a la edificación divina de Jerusalén, que era a su vez un microcosmos que resumía el diseño que el propio Yahvé había ejecutado en la Creación y que además habría sido revelado a los seres humanos a través de las instrucciones que el propio Dios habría dado a Moisés tal y como relata el *Éxodo*. En todo caso, sostener el paralelismo Templo-Escorial equivalía a decir que el mejor modo existente en la tierra para aproximarse mínimamente a la perfección celestial pasaba por el estudio de El Escorial, no en vano era la arquitectura que más próxima estaba a la realizada por el propio Dios. O lo que es lo mismo, que aunque Dios no hubiese diseñado El Escorial, a través de sus piedras, y sabiendo leer entre líneas, se podría llegar aprender de su presencia y, especialmente, se podría tener ante los ojos la materialización de su concepción de la arquitectura; casi se podría llegar a decir que de

---

<sup>114</sup> Por ejemplo, CARAMUEL: *Architectura*, VI, XIII, 20-22.

<sup>115</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VIII, I, 19.

sus ideas a la hora de diseñar el mundo y, por tanto y en suma, de la perfección de su propia divinidad.

Y además de ser El Escorial el edificio que se mantenía en pie y que más se parecía a la perfección del prototipo divino, combinaba esta excelencia arquitectónica emanada de Dios con su ejemplar utilización de los recursos de la arquitectura moderna, en cuanto se refiere a la aplicación del lenguaje clásico de la arquitectura. En este sentido, este edificio se convierte verdaderamente en la piedra de toque que sintetiza las dos líneas directrices interrelacionadas en el tratado de Caramuel –exégesis bíblica y teoría arquitectónica vitruviana– y que, en consecuencia, se convierte en modelo a tener presente a la hora de diseñar cualquier edificio.

## **2.- LA TRADICIÓN: LA ARQUITECTURA RECTA**

El objeto del presente apartado es el estudio de la parte de la teoría de la arquitectura que el propio Caramuel denominaba “recta”. Bajo esta etiqueta, nuestro cisterciense incluye las problemáticas que habían sido habituales en la tratadística sobre materia arquitectónica anterior a él, desde el mismo Vitruvio. En este sentido, además de estudiar el concepto de arquitectura y cuestiones vinculadas con la profesión de arquitecto, tales como la formación y la consideración social del artista, Caramuel se preocupa por profundizar en uno de los principales problemas de la disciplina, esto es, las columnas, un tema que según él es clave en los libros que tratan sobre materia arquitectónica. En consecuencia, en este apartado existirán dos bloques, dedicados a estas temáticas, y se estructurarán según la ya propuesta fórmula de fuentes y precedentes y estudio de la concepción de Caramuel.

### **2.1.- LA ARQUITECTURA Y EL ARQUITECTO**

Dentro de este apartado se recogen una serie de problemáticas que tienen que ver con la definición de la arquitectura, su origen y consideración social y, por ende, la del arquitecto, así como su formación. Si bien en algunos de estos aspectos la visión de Caramuel no es excesivamente original, en otros su interpretación muestra un cariz muy distinto y personal. En consecuencia, el apartado de fuentes y precedentes será verdaderamente breve, ya que muchos de los referentes no es necesario desgranarlos, habida cuenta que nuestro tratadista sigue literalmente una propuesta, en muchos casos la vitruviana, y por ello sólo se aludirá a ellos en el apartado correspondiente a la visión de Caramuel. Con todo, el gran protagonista de este bloque temático vuelve a ser Dios a través de múltiples vías que se desarrollarán de una manera más específica al exponer las aportaciones caramuelianas.

#### **2.1.1.- FUENTES Y PRECEDENTES**

El primer aspecto interesante para poder comprender las visiones que sobre la arquitectura recta tiene nuestro cisterciense es la propia disciplina. Para su definición, como veremos, su apelación es clara y remite directamente a Alberti, y por ello no parece necesario profundizar en demasía en la cuestión. Es bien sabido que este autor define la materia diciendo que la arquitectura es el arte de edificar, pero lo que adquiere



mayor relevancia en este contexto es el lugar socio-cultural que ésta debe de ocupar. En este sentido, la preocupación de Alberti no es nueva, sino que se enmarca en una serie de disquisiciones que ya estaban presentes en la filosofía griega cuando aludía –y no sólo– a las Bellas Artes.

Si bien es cierto que en su origen la palabra griega *techné* implicaba destreza práctica o habilidad técnica, en el siglo V a.C. enriquece su significación para aludir a la capacidad racional del hombre para producir algo. Con todo, hasta el siglo IV a.C. no se etiquetaron de este modo aquellas actividades que eran fruto del *enthousiasmos*, tales como la poesía, la música o la danza. Como es bien sabido –también por Caramuel–, los cambios del siglo IV vienen motivados por las aportaciones de Pitágoras, que dotó a la música de un sistema racional basado en proporciones matemáticas, y Aristóteles, quien en su *Poética* sentó las normas de dicho género literario. Y tanto fue así que en Alejandría hacia el siglo III a.C., las Musas –hijas de Zeus y Mnemosyne– dejaron de ser las inspiradoras de los artistas para convertirse en alegorías de los géneros musicales y literarios<sup>116</sup>. Con todo, y a pesar de la diferenciación sofista entre *technai* útiles y placenteras, o bien Sócrates o bien Platón indicaron una pauta de larga duración: la división entre artes productivas, que incluirían la arquitectura, y artes imitativas, donde habría que situar las figurativas. De todos modos, en cuanto nos concierne, quizá sea más interesante la división helenística entre artes liberales y vulgares. En el primer grupo se solía incluir la arquitectura ya que suponía el uso del raciocinio, de la matemática y de la planificación, mientras que las segundas, las artes vulgares, implicaban un cierto esfuerzo físico<sup>117</sup>.

Con todo, lo que adquiere relevancia en este discurso es el uso del intelecto necesario para la correcta realización de las actividades arquitectónicas, que sólo podrían ser apropiadamente diseñadas si se seguían las pautas de la matemática no sólo en cuestiones de tectónica y estabilidad, sino también en cuanto respectaba a las proporciones. Esta incidencia en el concepto de *ratiocinatio*, que será un tópico en el

---

<sup>116</sup> Puede verse al respecto ONIANS, J.: *Arte y pensamiento en la época Helenística. La visión griega del mundo (350 a.C.-50 a.C.)*. Madrid: Alianza, 1996, 151.

<sup>117</sup> Con todo, la consideración social del artista figurativo en el mundo griego es mucho más compleja de lo que esta visión superficial pudiera hacer parecer. Ciertos testimonios hacen dudar de que su situación de los artistas figurativos fuera mala, como son el hecho de que firmen sus obras o que exista el género del autorretrato del autor (Plinio en su *Historia Natural*, por ejemplo, nos habla del famoso autorretrato de la pintora Iea). Asimismo, las biografías de artistas de Duris de Samos muestran a ciertos artistas como personas de gran poder próximas a Alejandro Magno, o como personas de vanidosos asertos. En este sentido son bien famosos los pasajes en que Zeuxis afirmaba que no habría oro suficiente para pagar un cuadro pintado por él o aquél en que Apeles se burlaba de los pocos conocimientos sobre pintura de Alejandro.

texto de Vitruvio, estaba asimismo presente en otros escritores de su época, como por ejemplo Cicerón. En todo caso, Vitruvio insistía en el carácter liberal de esta disciplina e incidía en los amplísimos conocimientos que sus practicantes debían tener, a saber: Aritmética para calcular las proporciones y los costes de los edificios; Dibujo y Geometría para poder planearlos; Literatura para fortalecer su memoria con sus explicaciones; Caligrafía para poder recordar los conocimientos que se perderían si se guardasen solamente en la memoria; Óptica para iluminar los edificios; Música por cuestiones acústicas; Astrología, para saber si los astros eran propicios; Historia, ya que debe saber cómo decorar y qué significan los elementos empleados; Derecho para no descuidar las cuestiones legales; y Filosofía para formar el carácter del arquitecto<sup>118</sup>.

Con todo, hay una cuestión verdaderamente importante en este discurso y es que, a pesar de que Vitruvio pudiera estar escribiendo para cualquier persona formada con el fin de que pudiera ser capaz de juzgar por sí mismo la calidad de un edificio, dedica su tratado a Augusto<sup>119</sup>. Y al margen de la importancia que pudiera tener la arquitectura pública en el mundo romano y, por ende, el evidente vínculo entre el arte de edificar y el poder, lo más interesante en nuestro discurso es que con esta dedicatoria se establecía en la Teoría de la Arquitectura escrita –al menos así constaba a los tratadistas post-vitruvianos– la tradición de vincular a un famoso dirigente político con el arte de construir y, de esta manera, elevar el puesto que la materia debía ocupar en el seno de las disciplinas del conocimiento, toda vez que la categoría social que sus practicantes debían detentar. Como Mary Hollingsworth ha subrayado, ya desde el siglo XV, al igual que había hecho Vitruvio, los tratados fueron dedicados a patronos relacionados con el mundo de la arquitectura. Así Alberti dedicó su tratado a Nicolás V, Filarete a Francesco Sforza y una segunda copia a Piero de' Medici, Francesco di Giorgio dedicó dibujos de defensa de la ciudad a Federigo de Montefeltro y su tratado a Alfonso de Calabria, y Luca Pacioli publicó su tratado sobre arquitectura como parte de un libro dedicado a Ludovico Maria Sforza<sup>120</sup>.

Con todo, y dentro de esta enumeración de cuestiones que incidían en la consagración social del arquitecto, uno de los pasos más importantes previos a Caramuel fue el dado por Alberti quien, como es bien sabido, diferenció de una manera

---

<sup>118</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I,1.

<sup>119</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I, prefacio. Es interesante recordar al respecto que el propio Vitruvio incide en la especial relación existente entre el arquitecto Dinócrates y Alejandro Magno. VITRUVIO: *De architectura*, II, prefacio.

<sup>120</sup> HOLLINGSWORTH, E.M.: *Attitudes to Architecture around 1500 in Italy*. Tesis doctoral inédita, Universidad de East Anglia, 1981, 47.

muy concisa entre las tareas específicas del arquitecto y aquéllas propias de los operarios que ejecutaban sus proyectos<sup>121</sup>. Desde el punto de vista de la práctica edilicia, todavía conocemos algunos de los nombres de los maestros de obras que dirigieron proyectos de Alberti, cada uno en su ciudad y, por ello, con una mayor sensibilidad hacia las tradiciones locales a las que Leon Battista se adecuaba camaleónicamente<sup>122</sup>. Al margen de las dudas sobre si Alberti diseñó proyectos para Roma que Bernardo Rossellino ejecutó, lo que sí sabemos con certeza es que, por ejemplo, Matteo de' Pasti fue el supervisor de las obras del templo de San Francisco de Rímini.

En todo caso, lo que fijó a nivel textual Alberti y que, por ende, conocerán los tratadistas posteriores fue esta gran división entre diseño arquitectónico y ejecución, separando los puestos de arquitecto y maestro de obras y, por tanto, dando el espaldarazo definitivo a la cuestión de la consideración social que la arquitectura merecía, habida cuenta que era una disciplina que se practica sin esfuerzo físico, sin manchar las manos, y como consecuencia de conocimientos y habilidades intelectuales que estaban alejadas de la obra y más próximas a los trabajos de los humanistas y los eruditos<sup>123</sup>. En este sentido, y al igual que Vitruvio, insiste en los amplios conocimientos que ha de tener y pone uno de los acentos en las nociones de arquitectura defensiva y militar, cuya finalidad sería la protección y, en consecuencia, el “acrecentar la libertad de la patria, el patrimonio y el buen nombre de sus habitantes, para extender y consolidar su poderío”<sup>124</sup>. De este modo el arquitecto, además de ser un intelectual, se convierte en una piedra angular en la vida política, ya que de sus conocimientos y buen hacer dependería en buena medida la estabilidad del Estado y, en consecuencia, de sus ciudadanos. Más aún; el arquitecto albertiano no sólo había de tener los conocimientos especificados por Vitruvio, sino que además debía ser un verdadero conocedor de la arquitectura de los antiguos si quería llevar a buen puerto su praxis edilicia. Así las cosas, esta toma de posición que separaba las atribuciones de arquitecto y maestro de

---

<sup>121</sup> En realidad, Alberti trató de legitimar socialmente arquitectura, escultura y pintura mediante sus tratados sobre cada una de las materias a partir del enunciado de sus fundamentos científicos.

<sup>122</sup> ONIANS, J.: “Alberti and the Neuropsychology of Style”, en *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich* (ed. L. Chiavoni; G. Ferlisi; M.V. Grassi). s.l. (Città di Castello, PG): Leo S. Olschki, 2001, 239-250 y “Leon Battista Alberti. The Problem of Personal and Urban Identity”, en *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550* (ed. C. Mozzarelli; R. Oresko; L. Ventura). Roma: Bulzoni Editore, 1997, 207-216.

<sup>123</sup> Sobre esto incide especialmente Alberti en *De re aedificatoria*, prefacio y I,1.

<sup>124</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, prefacio. Sobre arquitectura militar, aunque en términos más neutros, también había escrito VITRUVIO: *De architectura*, I,3; I,5; I,6.

obras se convirtió con Alberti en un lugar común que las generaciones venideras aceptarían de buen grado y que no sería puesto en cuestión hasta los debates sobre las diferencias entre arquitectos e ingenieros características de las disquisiciones sobre arquitectura y construcción posteriores a la Revolución Industrial.

Y tan grande fue el calado de la propuesta de Alberti en su momento que, a partir de éste y otros tratados arquitectónicos italianos poco posteriores en el tiempo, a lo largo del siglo XVI se difundió el nuevo término “arquitecto”, entrando a formar parte de diversas lenguas europeas, y con la connotación de ser la persona que no sólo conoce las labores manuales, sino que también domina las letras. Así, por ejemplo Bramante fue definido en Francia como *architecte* en 1529 de manos del tipógrafo Geoffrey Tory, quien conocía perfectamente el idioma italiano. En 1541 y también en Francia, Serlio era conocido como el *architecteure ordinaire* del rey. Años después, Philibert de l’Orme lamentaba en su tratado la carestía de verdaderos arquitectos con estas palabras: *il y a aujourd’hui peu de vrais architectes*. Más tarde, y en contexto español, Juan de Herrera era denominado el “Architecto de su Magestad”, mientras que en Inglaterra John Shute se autodefinía como *architect*, y la lápida funeraria de Robert Smythson lo recordaba como *architector*<sup>125</sup>.

También en este sentido es interesante dar cuenta del modo en que a lo largo del siglo XVI los artistas aumentaron su consciencia y convencimiento de que poseían un cierto talento que era, casi, consecuencia de la predestinación. Quizá el caso más famoso fue el de Miguel Ángel que se podía permitir la osadía de tener notables desavenencias con el pontífice Julio II della Rovere y que llegó a ser considerado *divino*. En realidad, esto era una consecuencia más de las palabras de Alberti que había llegado a convertir al artista en un *alter deus*, desplazando conceptualmente la idea de Dios como artista típicamente medieval a una nueva postura que compara al artista con la divinidad<sup>126</sup>. Los elogios a Miguel Ángel, que empezaron en Florencia con Benedetto

---

<sup>125</sup> Véase BURKE, P.: *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*. Roma-Bari: Laterza, 1999, 160.

<sup>126</sup> Esta cuestión ya fue puesta de manifiesto en los años treinta en dos trabajos verdaderamente diferentes. Por una parte, y en la Escuela de Viena, por dos discípulos de Julius von Schlosser, Ernst Kris y Otto Kurz en su conocido libro titulado *La leyenda del artista* [1934]. Madrid: Cátedra, 2002, 55 y ss. Por otra, y en Alemania, por un discípulo de Heinrich Wölfflin vinculado por su familia materna con el ya fallecido Jacob Burckhardt en un trabajo que, quizá, no haya recibido toda la atención que merece. Se trata de WACKERNAGEL, M.: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell’arte* [1938]. Roma: Carocci, 2001, 410. También por estas fechas Sir Anthony Blunt dedicó algunas páginas a este tema en su famoso libro *La teoría de las artes en Italia: 1450-1600* [1940]. Madrid: Cátedra, 1987. Sin ánimo de ser exhaustivos, es interesante recordar que Rudolf y Margot Wittkower incidieron en 1963 en este tipo de investigaciones en su libro titulado *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas de la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid:

Varchi, Giorgio Vasari y Ascanio Condivi y que convivían con las críticas que desde Venecia lanzaban Pietro Aretino y Ludovico Dolce se difundirían de una manera muy especial gracias a Miguel Ángel Buonarrotti el Joven en época de Urbano VIII Barberini, hasta el punto de convertirlo en un artista *divino*<sup>127</sup>. En este sentido, la excelencia artística de Miguel Ángel se volverá un lugar común y, por poner un ejemplo, Pablo V Borghese llegaría a decir del joven Bernini “este niño será el Miguel Ángel de su tiempo”<sup>128</sup>. Con todo, los artistas sucesivos y entre ellos el propio Gian Lorenzo nunca llegarán a ser considerados divinos, algo que Haskell explica en relación al abandono del hedonismo de la corte papal de León X de’ Medici y del declive de las posturas platónicas que ensalzaban al artista en virtud de la exaltación de su visionaria misión de creador. Así las cosas, para él, en una sociedad más utilitaria el artista adquirió un puesto más seguro, pero perdiendo algo de su mística, que no se recuperará hasta que en el siglo XVIII se desarrolle el culto al genio<sup>129</sup>.

De esta manera, la sanción social de la figura del arquitecto vendría ratificada por la concesión de títulos tales como el de *Cavaliere* que se le otorgó a Domenico Fontana tras sus famosos traslados de obeliscos durante el pontificado de Sixto V Peretti o, por poner otro ejemplo contemporáneo de Caramuel, a Bernini, a quien Gregorio XV Ludovisi, nada más ser elevado al solio pontificio lo nombró *Cavaliere*. En otros términos: aunque no alcanzaran escalafones divinos, el lugar de los arquitectos en la escala social se situaba cada vez más elevado.

Sea como fuere, y a partir sobre todo del texto de Alberti y su incidencia en la idea del uso del cerebro por parte del culto arquitecto y de la separación del trabajo manual del intelectual, el lugar que el arquitecto había de ocupar en el escalafón de las distintas profesiones quedaría absolutamente determinado y ya no sería cuestionado.

Con todo, este tipo de disquisiciones entraban dentro de la fascinación que el arte de edificar llegó a provocar, ya que los edificios parecen ser algo más que un mero elemento que cubre a los seres humanos de las inclemencias del tiempo y, a veces, están llamados a impresionar a quienes los ven quizá en un grado mayor de lo que podríamos

---

Cátedra, 1995. Son asimismo interesantes las más recientes reflexiones de AMES-LEWIS, F.: *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2002, 66-70.

<sup>127</sup> Sobre la fama de Miguel Ángel en la literatura artística es verdaderamente ilustrativo el trabajo de SOUSSLOFF, C.M.: “Imitatio Buonarroti”, *SCJ* 20/4 (1989), 581-602.

<sup>128</sup> BERNINO, D.: *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*. Roma: Rocco Bernabò, 1713, 9.

<sup>129</sup> HASKELL, F.: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid: Cátedra, 1984, 33

imaginar<sup>130</sup>. Tan cierto es este primer aserto que en algunos momentos de la Historia y desde las denominadas “Altas Culturas”, algunos arquitectos fueron elevados a la categoría de divinidad, mientras que en otros contextos su fama trascendió el tiempo y empezaron a formar parte de historias míticas, como por ejemplo Dédalo. Más cerca del tema que nos ocupa, hemos visto ya en un capítulo anterior que fue el propio Dios quien llegó a ser considerado un arquitecto, mientras que más próximo en el tiempo, hubo monarcas que llegaron a ser vistos de este modo.

En cuanto a nosotros respecta, estas dos ideas del monarca como arquitecto y de Dios como arquitecto encuentran un punto de unión en la figura del rey Felipe II, interesante en nuestro discurso habida cuenta de las consideraciones de Caramuel. La idea del rey como arquitecto, además de un lugar común, no resulta sorprendente si tenemos en cuenta la multitud de documentación que actualmente conocemos en la que el propio monarca informa, aconseja, critica o corrige propuestas relacionadas con la edificación del monasterio de El Escorial. Así las cosas, a nadie podría parecer extraño en su tiempo que el soberano más poderoso del mundo tuviese amplios conocimientos en materia arquitectónica. Como ya hemos visto, esta cuestión se complicó en mayor medida ya que Felipe II fue considerado un nuevo Salomón, aunque ésa ya sea otra historia (véase III.1.2.1).

Como ya se indicó al principio de este capítulo, hay otras cuestiones que Caramuel desarrolla en relación al concepto de arquitectura y sus características, sin embargo su exposición es en algunos casos menos profunda de lo que se podría esperar y, por ello, su desarrollo *in extenso* en este apartado de fuentes parece estar fuera de lugar. En consecuencia, se aludirá a dichos temas cada vez que sea pertinente dentro del apartado que da comienzo tras estas líneas.

### **2.1.2.- LA VISIÓN DE CARAMUEL**

Lo primero que hay que señalar es que la definición de arquitectura y arquitecto que defiende Caramuel se enmarca en la tradición albertiana que ya ha sido expuesta en el capítulo precedente. En este sentido, sus palabras son verdaderamente claras, ya que afirma que:

“[l]a Architectura es Arte de edificar; y no el Albañil, no el Peon;  
no el Cantero; no el Carpintero; sino el Maestro de obras; el que

---

<sup>130</sup> Ya el profesor Onians propuso en 1988 que los edificios poseen el poder de influir en sus espectadores. Véase ONIANS, J.: *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1988, 6.

dirige, gobierna y manda a todos los Oficiales, es el que se llama en Griego ἀρχιτέκτων, *Architectus* en Latin, y en Castellano *el Ingeniero*. Y tiene con razón este nombre, porque lo que los otros han de obrar con las manos, el lo ordena primero con su ingenio (...) Este es el Oficio del Architecto: consiste en mandar solamente”<sup>131</sup>.

Es evidente que esta aseveración en el momento en que nuestro tratadista escribe no supone ningún tipo de novedad, sino su adhesión a una tradición que ya estaba más que establecida. Con todo, esta propuesta que entra perfectamente dentro de los parámetros habituales en la tratadística sobre materia arquitectónica se combina en la interpretación de Caramuel con el recurso a la idea de Dios como primer arquitecto. Esta idea, como ya hemos visto, sancionaba un paradigma arquitectónico cuyas formas habrían sido perfectas y que encontraba un émulo en los tiempos de nuestro cisterciense en el monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial, de manera tal que leyendo en sus piedras se podría llegar a conocer mejor la esencia de la divinidad. Sin embargo, y además de ello, esta propuesta venía asimismo a legitimar desde nuevos presupuestos la consideración social que esta disciplina había de tener, no en vano era tan excelsa que el Supremo Creador la había practicado.

En este sentido, la novedad no estriba tanto en la idea en sí misma sino su inclusión en términos generativo-discursivos dentro de un tratado arquitectónico y tan imbricada en la exposición del contenido. Como ya hemos visto, el concepto de Dios como arquitecto se puede retrotraer temporalmente hasta antes del nacimiento de Cristo y, por ende, su presencia en textos de carácter teológico es incontestable. Sin embargo, en el conjunto de la tratadística sobre materia arquitectónica, las pocas veces que se incluyó fue casi en términos anecdóticos, como cita y referencia culta, y así lo hicieron, por ejemplo, Philibert de l’Orme, Vincenzo Scamozzi y con mayor importancia en nuestro discurso, Pietro Antonio Barca. Si bien no podemos afirmar que Caramuel conociese los dos primeros tratados de forma directa –sí indirecta a través de las alusiones a ellos que contenidas en el *Cursus* de Milliet de Chales–, su conocimiento del texto de Barca es mucho mayor, tanto que en ocasiones incluso apela a él como cita de autoridad. En este sentido es importante señalar que en el tratado de arquitectura que Barca publicó en 1620 dedicado al monarca español reinante, Felipe III, ya proponía la idea de Dios como soberano arquitecto que creó el mundo y al hombre y “enseñó a Noé a fabricar el Arca conforme a las proporciones del hombre” y que, en consecuencia, los

---

<sup>131</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V, proemio, 1.

hombres se veían a sí mismos como creación que se podía entender en comparación con el mundo y, en consecuencia la arquitectura se había hecho a semejanza del hombre<sup>132</sup>. Esta propuesta, que Barca utiliza para justificar las relaciones proporcionales de las columnas en relación con los cuerpos humanos, resulta importante en este contexto por su inclusión en un tratado de arquitectura. Sin embargo, la de Caramuel va más allá puesto que lo considera el primer arquitecto *de facto* y, por ello, lo convierte en recurso de autoridad para apelar a la excelencia de la disciplina sobre la que teoriza.

Esto es así porque Caramuel considera que Dios debe ser considerado un arquitecto porque, previamente a la cuestión del Arca de la Alianza y el Templo, había sido el Supremo Creador, toda vez que había hecho la primera arquitectura real: el Paraíso, con el añadido de ser una arquitectura militar, habida cuenta que estaba fortificado. Como ya hemos visto (III.1.2), Caramuel había justificado la antigüedad de la arquitectura religiosa en el mismo momento de la Creación, ya que “este Mundo es un gran Templo”, y consideraba, a partir de la interpretación de las palabras “in fine dierum” de la Vulgata, que ya existían templos en época de Adán. Sin embargo, lo más importante en este discurso es que a partir del pasaje de la *Biblia* en que se narra la expulsión de Adán del Paraíso, que dice “Ejecitque Adam, et collocavit ante Paradisum voluptatis Cherubim et flammeum gladium, ad custodiendam viam ligni vita”, Caramuel deduce que el Jardín del Edén estaba cerrado y que tenía una puerta y un camino por el que se entraba, de tal manera que Dios habría sido el primer arquitecto – de sapiencia superior–, el Paraíso el primer espacio fortificado y los Querubines los primeros soldados de presidio<sup>133</sup>.

La inclusión de la arquitectura militar en un tratado sobre arquitectura no supone en sí misma ninguna novedad ya que Vitruvio también aludía a ella y Alberti la consideraba necesaria para asegurar la libertad de la patria<sup>134</sup>. Además, otros tratadistas del siglo XV, como Filarete o más especialmente Francesco di Giorgio Martini se

<sup>132</sup> “El gran Dios, supremo y excelso arquitecto, tras haber creado los Cielos y la Tierra con peso, número y medida (...) creó al hombre a semejanza (*quasi ritratto*) del propio mundo (...) Además Dios enseñó a Noé a fabricar el Arca conforme a las proporciones del hombre (...) Por tanto los antiguos veían al hombre creado por Dios en comparación con el Mundo (...) y ellos hicieron la arquitectura a semejanza del hombre”. BARCA, P.A.: *Avvertimento e regole circa l'architettura civile, scultura, pittura, prospettiva et architettura militare per offesa, e difesa di fortezze*. Milán: Pandolfo Malatesta, 1620, 4r.

<sup>133</sup> Gn 3,24 *Vlg.* (“Tras expulsar al hombre, puso delante del jardín de Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida”). Cf. CARAMUEL: *Architectura*, proemial, III, 19.

<sup>134</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I,3; I,5; I,6; ALBERTI: *De re aedificatoria*, prefacio. Caramuel añade a estas reflexiones defensivas la posibilidad ofensiva, ya que el fin de la arquitectura militar, según sus palabras, es “no solo defender Ciudades y Provincias, sino tambien conquistar Estados y ganar nuevos Reynos”. CARAMUEL: *Architectura*, I, 1, 1.



referían a la cuestión, éste último influido por la tradición de Jacopo Mariano “Il Taccola” en lo referente al diseño de maquinaria militar. Sin embargo, el nacimiento de la llamada “guerra moderna” en la segunda mitad del siglo XV, tuvo como consecuencia un cambio radical en la construcción de fortificaciones e hizo que las disciplinas se especializaran; por una parte la arquitectura civil y por otra la militar. Después de la caída de Constantinopla ante los cañones otomanos, el uso de la pólvora traída de China y el perfeccionamiento en Italia primero y después en Alemania y Francia de distintas armas de fuego condujo a una profunda modificación en los hábitos de la guerra, que afectó no sólo a lo logístico sino también a cuestiones vinculadas con el orden social previo. En cuanto respecta a la arquitectura, las modificaciones más interesantes tenían que ver con el cambio de las altas murallas almenadas de los castillos a estructuras complejas compuestas por terraplenes con disposición en estrella, fosos y baluartes, sobre las que teorizaron primero hombres como Leonardo, Durero o Gianbattista della Valle y de las que aún quedan vestigios visibles en la ciudadela de La Valletta, el castillo sforzesco de Milán o Palmanova<sup>135</sup>. Desde el punto de vista de la tratadística, algunos escritos posteriores cuyo objeto era la arquitectura civil y religiosa, tales como los de Cataneo o Scamozzi, incluyen notables páginas dedicadas al tema de la militar. Con todo, frente a ellos surgen otros tratados que, tomando como punto de partida textos antiguos sobre ciencias bélicas, tales como el de Flavius Vegetius Renatus titulado *Epitoma rei militaris* o el de Roberto Valturio *De re militari libri XII* y que fue impreso en 1472 se especializan en arquitectura militar. Los principales son de hacia mediados del siglo XVI y en este sentido, la obra de Giovanni Battista Bellucci es especialmente destacada, al que seguirán autores como Giovanni Battista Zanchi, Francesco de Marchi, Girolamo Maggi y Jacomo Fusto Castriotto o un escrito del final de la vida de Galeazzo Alessi. En ámbito alemán destacó la obra de Daniel Speckle y en Francia la de Jean Errard, Claude Flamand o Jacques Perret<sup>136</sup>.

En el caso concreto de Caramuel, desde un punto de vista genérico, la novedad suponía la incorporación de la idea de Dios como arquitecto militar en un tratado sobre

---

<sup>135</sup> La “guerra moderna”, a lo que en cierto modo ya se refería BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia* [1860]. Madrid: Edaf, 1993, fue estudiada con más atención en las últimas décadas del siglo XX. Algunos títulos especialmente interesantes son LAFAYE, J.: *Sangrientas fiestas del Renacimiento: La era de Carlos V, Francisco I y Solimán (1500-1557)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999; PARKER, G.: *The Military Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996; PUDDU, R.: *El soldado gentilhomme*. Barcelona: Arcos Vergara, 1984; QUATREFAGES, R.: *La Revolución militar moderna. El crisol español*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1996; REICHEL, G.: *Le Feu*. Berna: s.e., 1982.

<sup>136</sup> Véase KRUFFT, H.-W.: *Historia de la teoría de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 1990, I: 141-152.

materia arquitectónica, algo que, además, cumplía a la perfección con la finalidad de legitimar teológicamente un aspecto más del arte de la construcción. Con todo, las fuentes que maneja se mueven en los dos campos anteriormente citados. Por una parte, conocía los tratados que como el de Cataneo incluía fortificaciones, así como los menos militares de Serlio, Palladio o Barca que dedican algunas sutiles palabras en la tónica vitruviano-albertiana a la arquitectura militar. Por otra parte, conocía sobradamente y valoraba de manera muy positiva la obra de Samuel Marolois mucho más específica en su temática<sup>137</sup>.

Con todo, la visión de Dios como arquitecto militar no aparece en ninguno de ellos y su incorporación en estos términos en un tratado sobre materia arquitectónica supone una novedad por parte de nuestro cisterciense que, en el fondo, podría perfectamente estar respondiendo a sus intereses personales y, más aún, a su propia biografía. Es interesante recordar al respecto que el obispo de Vigevano tenía unos amplios conocimientos en la materia a un doble nivel: teórico y práctico. El teórico se puede retrotraer hasta su infancia, cuando aprendió cuestiones al respecto de manos de su propio padre Lorenzo Caramuel, ingeniero que había nacido en Luxemburgo y había venido a España en 1586 en el séquito del Embajador del Emperador de Alemania Rodolfo Guillermo a la corte establecida por Felipe II en la Villa de Madrid. Con todo, añade solidez a este aserto el hecho de que el propio Caramuel afirme tener numerosos libros sobre la disciplina<sup>138</sup>. A nivel práctico es interesante recordar que nuestro cisterciense ganó el favor del Gobernador General de los Países Bajos, el Cardenal Infante don Fernando, por su intervención y colaboración en la defensa de Lovaina en el año 1635, en la cual participó como ingeniero y jefe de obras, defendiendo dicha ciudad del ataque de franceses y holandeses, y demostrando de este modo sus conocimientos en la materia.

Finalizando con esta idea, y abundando en mayor medida sobre la visión de Dios como arquitecto militar, Caramuel sostiene que el Templo de Jerusalén también habría de encajar en cierto modo en esta categoría, habida cuenta que era “Templo, Palacio, Castillo y Alcaçar” y, por tanto, “habiendo de tener tantas riquezas, havia de edificarle

---

<sup>137</sup> SERLIO, S.: *L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizione* (ed. F.P. Fiore; 2 vols.). Milán: Il Polifilo, 2001; CATANEO, P.: *I Quattro primi libri di architettura*. Venecia: Aldo, 1554; id.: *L'Architettura*. Venecia: Aldus, 1567; PALLADIO, A.: *I Quattro libri dell'Architettura*. Venecia: Dominico de Franceschi, 1570; BARCA: *Avvertimento*; MAROLOIS, S.: *Fortification ou Architecture Militaire*. Ámsterdam: Ian Ianssen, 1627.

<sup>138</sup> CARAMUEL: *Architectura*, “Libros Que ha de procurar tener en su Bibliotheca un Architecto”.

manera que las pudiese defender”<sup>139</sup>. Así las cosas, y partiendo de la antigüedad y nobleza de una disciplina legítima su importancia social a través, una vez más –y no será la última– del recurso a Dios<sup>140</sup>.

Inciendiando en mayor medida en la nobleza de la disciplina y su posición en el contexto de las artes liberales, Caramuel también desciende del Cielo a la Tierra y recurre al ya manido lugar común de considerar que la arquitectura ha de ser considerado un arte noble porque la han practicado príncipes, reyes y emperadores<sup>141</sup>. Para justificar su aserto, nuestro cisterciense crea un relato histórico aleatorio en el que hace una selección de algunos de los más ilustres monarcas que combinaban su trabajo de gobernantes con su pasión por el diseño arquitectónico –o al menos así fueron considerados, aun cuando en algunos casos probablemente sólo fueran los comitentes–. Entre los antiguos, Caramuel hace una lista que abarca desde Caín, que edificó la primera ciudad, pasando por Semiramis y las murallas de Babilonia, el Templo de Salomón o la arquitectura “sacrílega” de Julio César, quien “competía con los Dioses” y “quiso que su Palacio imitase en su delineación a los Templos”, hasta Augusto, que pudo decir la famosa frase “*Urbem, quam lateritiam recepi, iam marmoream relinquo*”, Domiciano, el emperador que “*Regis ad exemplum totus componitur Orbis*”, Adriano, Constantino, Carlomagno u “otros gloriosos Cesares del Nuevo Imperio de Alemania”. Caramuel quiere destacar también a algunos monarcas “modernos”, entre quienes cita a Felipe II y su Escorial, así como la traducción del texto vitruviano al italiano que llevó a cabo Daniel Barbaro, “Patriarcha de Aquileia, en el Estado Veneciano”. A partir de esta larga enumeración de destacados eruditos en el terreno de lo arquitectónico, infiere que es una disciplina “tan sublime, que merece ser estudiada y practicada de Príncipes Ecclesiásticos y Seglares: y menospreciada solamente de personas ignorantes y viles”. Sin lugar a dudas, con el refrendo de Dios y los príncipes y, sobre todo, con siglos de disquisiciones sobre esta cuestión que ya prácticamente se dio por zanjada en la teoría de la arquitectura doscientos años antes del texto de Caramuel, el esfuerzo resulta más interesante por los argumentos esgrimidos para articular su defensa que por la defensa de la posición social del arquitecto y la arquitectura en sí mismas.

---

<sup>139</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, III, 19-22.

<sup>140</sup> Abundando sobre la importancia de la arquitectura militar para Caramuel, no podemos olvidar que su tratado fue publicado con un amplio prólogo de 21 páginas firmado por el Ingeniero Mayor del Ejército de Milán, Joseph Chafion. Es asimismo interesante recordar en este contexto que Caramuel también dedica algunas palabras a la arquitectura militar en CARAMUEL: *Architectura*, VII, VIII, 69-77,

<sup>141</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, II, 15-18.

Con todo, y una vez sancionada la disciplina que practica, el arquitecto debía tener una amplia formación que, en cuanto respecta a la Teoría de la Arquitectura debe incluir una serie de títulos que el propio Caramuel aconseja de forma explícita en unas páginas previas a la exposición propiamente dicha de sus ideas. Estos libros serían los siguientes: en primer lugar, Vitruvio, texto del que recomienda la edición de Laët de 1649 que, como ya se indicó, incluye una larga lista de escritos, algunos de los cuales son imprescindibles para comprender ciertas posturas de Caramuel<sup>142</sup>. Asimismo, los comentarios a Vitruvio de Barbaro que, en la edición de Laët se incluyen sólo de manera fragmentaria. Por seguir un orden cronológico, la siguiente obra que recomienda es el tratado de Serlio, del que tenía la edición veneciana publicada en 1663, en cuarto, bilingüe (italiano y latín), y que comprendía los libros primero al quinto y parte del *Extraordinario*<sup>143</sup>. Igualmente recomienda los tratados arquitectónicos de Palladio y Vignola, y de éste último tiene la edición que Montano publicó en Roma en 1610 y que incluye al final las puertas de Miguel Ángel. Recomienda asimismo los dos tratados milaneses –quizá habría que decir españoles– escritos por Barca y Osio en 1620 y 1641 respectivamente, así como el tratado de arquitectura militar de Marolois y el *Cursus seu mundus mathematicus* de Milliet de Chales. Con todo, las fuentes textuales directamente relacionadas con la arquitectura a las que apela a lo largo de su tratado no pueden ser reducidas a esta lista, sino que comprenden asimismo otros escritos como el albertiano *De re aedificatoria*, la *Architettura* de Cataneo o el *Libro appartenente all'architettura* de Labacco. Con todo, lo llamativo de esta relación es lo que tienen en común los libros. Excepción hecha de la *Fortification* de Marolois y del *Cursus* del jesuita Milliet de Chales, la bibliografía que recomienda se enmarca en la tradición teórica de la Italia quinientista, pudiéndose incluir bajo esta etiqueta el tratado de Wotton y los epígonos milaneses de la primera mitad del siglo XVII, no muy originales en cuanto respecta a su contenido. Tanto es así que a lo largo de las páginas de su tratado, Caramuel omite totalmente cualquier tratado de arquitectura publicado en la península italiana en

---

<sup>142</sup> Ya ha sido indicado que las obras contenidas en este volumen son Vitruvio y los comentarios de Barbaro (fragmentario) y Philandrier (íntegro), las *Plinianae exercitationes* de Saumaise y obras de Vossius, textos de Agrícola sobre medidas y pesos en la antigüedad, de Meibom sobre proporciones matemáticas y armonía musical, la *editio princeps* de un ensayo de Goldmann sobre la curvatura de la voluta jónica, el diccionario vitruviano de Baldo, las opiniones de Vitruvio, Philandrier, Baldo, Bertani y Scamozzi sobre “scamilli impares”, el tratado arquitectónico de Wotton, y textos menos relacionados con la arquitectura, como el tratado de pintura de Alberti con anotaciones de Milichius, el *De statua* de Gaurico comentado por Montjosieu y unos pasajes de Saumaise sobre Solinus.

<sup>143</sup> SERLIO, S.: *Architettura di Sebastian Serlio bolognese in sei libri divisa*. Venecia: Combi e La Nou, 1663.

ciudades distintas de Milán, y quizá la omisión que más llama la atención sea Scamozzi, cuya obra conocía fragmentariamente a través del compendio de Laët. Lo mismo ocurre con la absoluta omisión de cualquiera de los tratados publicados en Francia con una clara personalidad diferenciada de la tradición italiana, ya que la única obra que incluye de entre los vitruvianistas son las muy romanas *Annotationes* de Philandrier. Ni que decir tiene que la atención dirigida a otros tratados españoles de arquitectura, tales como Diego de Sagredo o fray Lorenzo de San Nicolás, por citar dos de los más famosos, es absolutamente nula. Así las cosas, la literatura sobre materia arquitectónica que un buen arquitecto debería leer según la interpretación de Caramuel constaría de Vitruvio y sus derivaciones en la Italia del Quinientos, junto con ciertos ecos de estas teorías publicados, casualmente, en el Milán dominado por España.

Formación en materia arquitectónica propiamente dicha a un lado, las cualidades que ha de tener quien ejerza la profesión del arquitecto a las que alude nuestro cisterciense son básicamente de orden moral y matemático<sup>144</sup>. A las primeras ya se había referido Vitruvio al afirmar que “la filosofía perfecciona al arquitecto, de manera tal que no sea arrogante sino más bien justo y fiel, sin avaricia, que es lo más importante. Ninguna obra puede ser ejecutada sin honradez ni honestidad. Es importante que no sea avaricioso y que no tenga su alma ocupada pensando en recibir regalos”<sup>145</sup>. En cuanto a las segundas, el razonamiento es evidente; es necesario que tenga conocimientos matemáticos para poder lograr mantener en pie el edificio proyectado. Sin embargo, Caramuel va más allá y tomando como percha una vez más un fragmento bíblico añade que el arquitecto ha de hacer los cálculos necesarios para poder determinar cuál va a ser el coste del edificio, parafraseando palabras de Cristo recogidas en el Evangelio según San Lucas: “¿quién de vosotros, que quiere edificar una torre, no se sienta primero a calcular los gastos y ver si tiene para acabarla?”<sup>146</sup>.

En otro orden de cosas, y en cuanto se refiere a la finalidad de la arquitectura, la teoría que propone nuestro cisterciense es verdaderamente simple y se refiere de una manera bastante directa a la propuesta por Vitruvio, traduciendo *firmitas*, *utilitas* y *venustas* por “perpetuidad”, “comodidad” y “hermosura”<sup>147</sup>. En este sentido, su formulación es verdaderamente *naïf* y no se mete en otro tipo de profundidades

---

<sup>144</sup> Resulta interesante llamar la atención al respecto de una afirmación del propio Caramuel: “Architectura, Philosophia Moral, y Theulugia, son las tres Gracias Escolasticas que se dan de las manos”. CARAMUEL: *Architectura*, V/I, II, 6.

<sup>145</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I,1.

<sup>146</sup> Lc 14,28.

<sup>147</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I, 2-3.

vinculadas con cuestiones estéticas, tal y como había hecho Alberti con su propuesta de la *concinnitas* como resultado de la correcta conjunción de *numerus*, *finitio* y *collocatio*<sup>148</sup>. Sea como fuere, Caramuel incide en que el orden correcto en que un arquitecto debe tener presentes estos preceptos es, primero la “comodidad”, entendiendo por ello la adecuación de la tipología constructiva a su finalidad. En segundo lugar, la “hermosura”, que identifica con la *eurythmia* y con la *symmetria* vitruvianas, y que pone en relación con las medidas proporcionadas del cuerpo humano, gran obra del diseño divino hecha a su imagen y semejanza<sup>149</sup>. El tercero de estos preceptos sería la “eternidad” de un edificio. Una vez más, y como ocurre con gran parte de las cuestiones desarrolladas en este apartado, la visión de Caramuel es absolutamente poco original y se adecúa con bastante fidelidad al texto del tratadista romano, con la única excepción de la omnipresente apelación a Dios.

Con todo, la última de estas tres cuestiones, es decir, la *firmitas*, traducida por “eternidad” o “perpetuidad”, adquiere una especial relevancia en su teoría arquitectónica ya que, contraviniendo incluso el orden que él mismo había propuesto en V/I, II, 6, lo utilizará como criterio de juicio estético para ensalzar ciertas estructuras de aspecto poco esbelto, y normalmente apelando a la arquitectura militar y su vinculación divina.

El punto de partida para esta propuesta lo hay que localizar, primero, en su visión de la arquitectura salomónica. Cuando expone su interpretación de las columnas del Templo sostiene que su proporción de 1 a 5, aun cuando no sea esbelta, es inteligente ya que asegura una solidez que implica la amplia estabilidad y duración del edificio<sup>150</sup>. Asimismo, en su interpretación del orden toscano, afirma que supone una tradición estética distinta de la helena –habida cuenta que habría tenido origen en Etruria, identificada con Toscana–, y que en lugar de pretender adular la vista, la intención era que los edificios ofreciesen la mayor resistencia posible al paso del tiempo<sup>151</sup>. El mismo criterio es utilizado en la defensa del “orden gótico”<sup>152</sup>. Y,

---

<sup>148</sup> Este tema fue estudiado con atención por Robert Tavernor desde su tesis doctoral, leída en 1985 en la Universidad de Cambridge. Entre sus publicaciones más recientes sobre el tema destacan su artículo “*Concinnitas*, o la formulazione della bellezza”, en *Leon Battista Alberti* (ed. J. Rykwert; A. Engel). Milán: Olivetti-Electa, 1994, 300-315 y su libro *On Alberti and the Art of Building*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, espec.44-46.

<sup>149</sup> Hay que recordar que en La Biblia se indica que “Dijo Dios: «Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra»” (Gn 1,26) y sobre esta idea incidirá notablemente su Hijo, tal y como lo relata el Nuevo Testamento, especialmente en los Evangelios y las Cartas Apostólicas.

<sup>150</sup> Sobre las columnas del Templo de Salomón véase III.2.2.1.

<sup>151</sup> Sobre las columnas toscanas véase III.2.2.2.

<sup>152</sup> Sobre el orden gótico, véase III.2.2.5.

asimismo, en su desarrollo de la arquitectura militar incide Caramuel en que lo importante no era tanto su aspecto cuanto su resistencia a los embistes del enemigo. En este sentido, y habida cuenta de la importancia de la mano de Dios en el diseño del Templo y sus columnas, y de la idea de Dios como primero en haber practicado la arquitectura militar, Caramuel utiliza el recurso a la divinidad para convertir la solidez de un edificio en principio estético y ello le permite poder valorar positivamente ciertas construcciones cuyas proporciones no se caracterizan precisamente por su esbeltez.

Abundando sobre los lugares comunes en la Historia de la Teoría de la Arquitectura, Caramuel también se suma a la propuesta vitruviana del origen del arte de la construcción. Su opinión es básicamente la del romano cuando sostiene que las columnas tuvieron su origen en el tronco de los árboles en un contexto de arquitectura realizada en madera que con el paso del tiempo se petrificó, constituyendo el orden dórico, de manera tal que los triglifos se corresponderían con las vigas y las metopas con los espacios entre vigas<sup>153</sup>. La fortuna de esta idea fue notable, y tanto fue así que hermosos dibujos de Francesco di Giorgio, la columna-árbol que Bramante empleó en la logia de San Ambrosio de Milán, o la inclusión de una columna arbórea en el *Premier Tome de l'Architecture* de Philibert de l'Orme dan clara cuenta de ello<sup>154</sup>. En el mismo sentido, y partiendo de una adaptación de la arquitectura a las necesidades del hombre, expone de una manera muy sumaria y con poca originalidad la ya tópica cuestión de la cabaña primitiva como paso previo a la edificación en ladrillo y piedra y los asentamientos urbanos, y que Caramuel ejemplifica a partir de las construcciones en la América precolombina<sup>155</sup>. Asimismo, se suma a la idea en este caso albertiana de que la arquitectura nació en Asia, luego floreció entre los griegos y alcanzó su madurez en Roma, matiza este aserto con las aportaciones del siglo XVI que convirtieron a Bramante en el artífice de su resurrección y, sobre todo, afirmando que la arquitectura

---

<sup>153</sup> VITRUVIO: *De architectura*, IV, 2-3. Cf. CARAMUEL: *Architectura*, V/I, X, 26-30. Otro ejemplo de esta opinión en VI, XIV, 23: “La [razón] Natural nos pone delante de los ojos los arboles, y en particular los pinos (que de estos hazian, y aun hoy se hazen comunmente los postes) estos son siempre mas gruessos por abaxo. Luego las colunas, con que se representan, lo han de ser de la misma manera”.

<sup>154</sup> GIORGIO MARTINI: *Trattati*, Códice Saluzziano 148, 15r. l'ORME: *Premier Tome*, 213v. Esta idea ha gozado de un amplísimo predicamento, no sólo en la Teoría de la Arquitectura, sino también en la Historiografía. Recientemente la Arqueología la ha puesto en duda. Véase al respecto BARLETTA, B.A.: *The Origins of Greek Architectural Orders*. Nueva York: Cambridge University Press, 2001, 80.

<sup>155</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/I, V, 11-19. Sobre la cabaña primitiva son verdaderamente interesantes algunas páginas de RYKWERT: *La casa de Adán*. Sobre la América precolombina, CARAMUEL: *Architectura*, V/I, VII, 23.

culminó en el “Escorial que Philippe II edificó, por su grandeza, hermosura, y riquezas es tenido por Milagro del Mundo”<sup>156</sup>.

Con todo, esta última cuestión merece una mayor atención para tratar de dilucidar cuáles serían según la visión de Caramuel las características generales que debía cumplir la arquitectura construida, por supuesto, a partir de las normas clásicas. Este tema no es planteado de una manera explícita, sino que lo hay que rastrear y desarrollar, principalmente, a partir de su concepción de El Escorial como modelo y de ciertos asertos que vierte en su capítulo dedicado al estudio del “orden gótico”, en el que lleva a cabo una clara contraposición de las ideas de lo clásico y lo no clásico<sup>157</sup>.

En este sentido, y en primer lugar, aunque Caramuel no lo define en ningún lugar, creo que se podría definir su concepto de arquitectura clásica y, por tanto y en el fondo, arte en principio correcto –aunque esto sería muy matizable teniendo en cuenta el momento en que fuera realizado, el modo de aplicación de las normas básicas de la arquitectura y, en fin, la correcta o incorrecta aplicación de las leyes de la oblicuidad–, en los casos de la arquitectura que fue edificada siguiendo las normas que nacieron en Asia, que el mundo griego y Roma habían empleado y que casi se podría reducir al correcto uso de las columnas como rostro visible de la arquitectura. Más aún; aunque en esta arquitectura de intencionalidad clásica haya habido “errores”, Caramuel entiende que su esencia está más próxima a la verdadera y correcta arquitectura que aquella que, como la gótica, sigue unas normas totalmente diferentes.

Para explicar esto, hay que tener presentes dos tradiciones. La primera de ellas es la idea típicamente renacentista, digamos simplificada, de reactualizar el mundo antiguo. En el momento en que Caramuel escribía su tratado habían pasado ya más de doscientos cincuenta años desde que los arquitectos habían comenzado a volver de una manera clara y reflexiva la vista a la Antigüedad con el fin de entender su arquitectura, imitarla –dicho en el sentido renacentista del término, claro está<sup>158</sup>–, y estudiar no sólo sus vestigios textuales, sino también sus construcciones, intentando

---

<sup>156</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, VI, 3. Cf. CARAMUEL: *Architectura*, V/I, IX, 25.

<sup>157</sup> Empleo “no clásico” y no “anticlásico” porque no creo que se pueda hablar de un arte con una intencionalidad anticlásica, de negación explícita de un sistema convertido en paradigma, hasta el siglo XX.

<sup>158</sup> Los trabajos más recientes al respecto son GÜNTHER, H.: “Alberti, gli umanisti contemporanei e Vitruvio”, en *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura*, Florencia, Leo S. Olschki, 1999, 33-44, ACKERMAN, J.: “Imitation”, en *Antiquity and Its Interpreters*, 9-16, THOENES, C.: “Patterns of Transumption in Renaissance Architectural Theory”, en *Antiquity and Its Interpreters*, 191-196 y BROTHERS, C.: “Architecture, Texts, and Imitation in Late-Fifteenth- and Early-Sixteenth-Century Rome”, en *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture. c.1000-c.1650*. (ed. G. Clarke; P. Crossley). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 82-101.



sacar lecciones, siguiendo el lema “*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*”. Esta primera obsesión de imitación del mundo clásico no es solamente inherente a lo que damos en llamar “Renacimiento”, sino que los arquitectos “barrocos” también estuvieron obsesionados por los mismos temas, como demuestran, por ejemplo, las constantes aproximaciones de dos arquitectos tan aparentemente distintos como Bernini y Borromini al Panteón romano<sup>159</sup>. De hecho, comprender las bellas formas y los secretos de los edificios antiguos, así como la teoría que llevaban aparejada, cotejando lo escrito con las ruinas fue casi una obsesión del mundo arquitectónico, podríamos decir cuando menos que hasta el siglo XIX.

Sin embargo, esta casi perfección del mundo antiguo que se aspiraba a comprender vino a fundirse a principios del siglo XVII con otra idea, fruto de las reflexiones de los padres jesuitas Prado y Villalpando, y sería la sanción divina del paradigma clásico, como ya hemos visto. Tal y como estos jesuitas reconstruyeron el Templo de Salomón, con bellas formas de carácter clásico, y tal y como reinventaron sus columnas Yaquín y Boaz en tanto que un orden primordial que contendría en esencia todos los órdenes clásicos, sería un paradigma nuevo que legitimaría la excelencia de la arquitectura clásica, aunque llevase implícitas ciertas ideas que serían verdaderos detonantes que harían, en ciertos ámbitos, saltar por los aires todo un sistema que había llevado mucho tiempo redescubrir.

En todo caso, con estos dos referentes tan distintos entre sí, pero con un sujeto común, era difícil albergar la duda, que ahora ya casi se convertía en herética, de la excelencia del sistema clásico. Es por ello por lo que Caramuel mantiene una concepción siempre positiva de los sistemas clásicos, aun cuando se permite realizar ciertas críticas concretas, por ejemplo, a Bramante y Bernini, a poner en constante duda las propuestas vitruvianas y las de sus posteriores exegetas, y en fin, a rebatir cualquier tipo de opinión o proposición, puesto que según él existe otro modo de ejecutar la arquitectura de una manera correcta, y ésta es la que el obispo de Vigevano propone en su tratado, es decir, aquella que sigue los preceptos del diseño oblicuo.

Sin embargo, la arquitectura que parece ser clásica, aunque sólo sea porque no es no-clásica, siempre es valorada positivamente, aunque pueda tener algún “defectillo”, y aun cuando incluye edificios tan dispares como el Panteón o el Teatro Marcello, el monasterio de El Escorial y el Vaticano o el templo de Antonino y Faustina del Foro

---

<sup>159</sup> Véase sobre este tema la bibliografía citada en la nota 112.

Boario y el claustro dórico de San Ambrosio de Milán, aunque esto merece ciertas matizaciones.

En primer lugar, ya lo hemos visto, nuestro cisterciense sostiene que la arquitectura había nacido en Asia, que los romanos la habían elevado a un grado de excelencia notable, que habría sido defenestrada de manos de los pueblos bárbaros, quienes introdujeron su no-hermoso modo constructivo, cuya consecuencia directa fue una “ceguedad y barbarismo” que duró hasta que Bramante “resuscito la Architectura, cuyas leyes se havian olvidado y perdido en Italia”, y que culminó en el “Escorial que Philippe II edifico, por su grandeza, hermosura, y riquezas es tenido por Milagro del Mundo”<sup>160</sup>.

Ahora bien, y aun obviando los cien años de arquitectura a la clásica realizada en Italia antes de Bramante y que Caramuel omite con una facilidad pasmosa, y partiendo de este arquitecto como el primero que había entendido la arquitectura antigua, las edificaciones *all’antica* que se realizaron hasta sus tiempos son verdaderamente distintas entre sí, y sin embargo, todas parecen entrar en la categoría de “lo clásico”.

La razón por la que comienza en Bramante, y no en Brunelleschi, es una consecuencia de la Teoría de la Arquitectura anterior, puesto que Palladio, al incluir en su tratado arquitectónico el *Tempietto* de San Pietro in Montorio con un pasaje en el que decía que “Bramante ha sido el primero en sacar a la luz la buena y bella arquitectura que desde los antiguos hasta aquel tiempo había estado escondida”, y que a él lo seguirían Miguel Ángel, Sansovino, Peruzzi, Antonio da Sangallo, Sanmicheli, Serlio, Vasari, Vignola y León Leoni<sup>161</sup>, estaba dejando un camino abierto para que los historiadores posteriores pudiesen crear, siguiendo su habitual costumbre o manía, la categoría de Manierismo, sobre lo que tanto se ha escrito desde los años veinte del siglo pasado<sup>162</sup>. De hecho, los historiadores del arte han tratado de subdividir el tiempo pasado, y por ello estos artistas pertenecen a épocas bautizadas como Alto

---

<sup>160</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/I, IX, 25.

<sup>161</sup> PALLADIO: *Quattro libri*, IV, XVII, 64.

<sup>162</sup> Los trabajos pioneros sobre este tema fueron DVORAK, M.: “Über Greco und den Manierismus” [1920], en *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Múnich, 1924 y PEVSNER, N.: “Gegenreformation und Manierismus”, traducido al castellano y recogido en sus *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, así como la tesis doctoral de Ernst Gombrich, dedicada a Giulio Romano, sobre la que publicó dos artículos entre los años 1934 y 35, titulados “Zum Werke Giulio Romanos” *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 8 (1934), 70-104 y 9 (1935), 121-150. Los posicionamientos posteriores más influyentes han sido WÜRTENBERGER, F.: *El Manierismo. El estilo europeo del siglo XVI*. Barcelona: Garriga, 1964; HAUSER, A.: *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y el origen del arte moderno*. Madrid: Guadarrama, 1965 y SHEARMAN, J.: *El Manierismo* [1967]. Bilbao: Xarait, 1990.

Renacimiento, diversas generaciones-categoría del llamado Manierismo, o lo que se ha dado en llamar Clasicismo, y que en todo caso suelen considerarse consecuencias directas de la obra bramantesca.

Sin embargo, a Caramuel, que podemos suponer conocedor de gran número de obras de estos artistas, no parece importarle en exceso cuál fuese la aproximación que realizaron al mundo clásico, que fuesen el artífice de su resurrección (Bramante), que dominasen las normas y las convirtiesen en reglas inmutables y de validez universal (los ahora considerados clasicistas) o que decidiesen jugar con ellas (lo que consideramos Manierismo), sino que extrae lo que todos ellos tienen en común, y que es, sencillamente, el empleo de una serie de principios comunes, basados en el uso de los órdenes arquitectónicos con el fin de crear una arquitectura que tuviese una clara vinculación con la tradición greco-romana puesto que, ya llegados a este punto, tenía no poco que ver con las ideas que Dios tenía sobre la arquitectura.

Sea como fuere, no todo valía cuando un arquitecto decidía construir con las normas de la Antigüedad, ni todas las obras estaban igual de bien hechas. Había existido una obra a la clásica paradigmática, que ejemplificaba y situaba sobre la tierra un modelo muy semejante a la obra que Dios había diseñado para Jerusalén; no se trata de otro que el monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial. Quisiera traer a colación un pasaje que resulta verdaderamente ilustrativo en este discurso:

“Estudio Philippe [II] con toda perfeccion las Mathematicas, y muy en particular la Architectura: y para instruir a la Posteridad, quiso que como el Pantheon en Roma, era el libro, en que estudiaba Michael Angelo; assi en Castilla la Vieja, el Templo y Palacio de San Lorenzo, que se llama *el Escorial*, fuesse el libro, en que las Ideas de Obras Rectas y Obliquas, que concibio y imagino con su Divino entendimiento, y dibujo y pinto con su real mano, las mirasse, y admirasse la posteridad puestas en Obra; teniendo en ellas mucho que aprender los Architectos libres, y los de la Secta Vitruviana, mucho que imitar, nada que reprehender”<sup>163</sup>.

Al margen de las ideas que de este texto se pueden deducir en relación a la concepción de la arquitectura y del monarca como arquitecto, de la consideración social del arquitecto que nuestro tratadista defiende, de las ideas políticas que están implícitas en este fragmento en relación con el habsburguismo de Caramuel, de su concepción del papel jugado por Felipe II en la historia, o de las relaciones entre matemática y

---

<sup>163</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, II, 16.

arquitectura, lo que en este discurso nos interesan en este momento son dos cuestiones; por una parte, la concepción de El Escorial como arquitectura clásica y ejemplar, y por otra su concepción de la arquitectura de su tiempo, implícita en las últimas líneas.

Comenzando por el primero de estos aspectos, y tal y como ya hemos visto (III.1.2.2), la mera evidencia visual demuestra el clasicismo de El Escorial, y la formidable consideración como obra maestra se puede deducir de la extraordinaria difusión que tuvo en su tiempo, hasta haberse llegado a ganar la fama de ser un edificio ejemplar. Pero para Caramuel existían dos razones que lo hacían entender que esta obra arquitectónica ostentaba una extraordinaria excelencia; que en su diseño y construcción se habían aplicado las leyes de la oblicuidad y que era el paradigma terrenal más próximo a la arquitectura que Dios diseñó para Jerusalén.

Ya hemos visto cómo la vinculación hierosolimitana no estaba presente en la mente de Felipe II en el momento de acometer la realización de la obra ni tampoco durante su construcción, sino que se gestó a medida que la construcción avanzaba y se fraguó cuando ya estaba concluida de manos de historiadores y literatos. Sin embargo, es importante en nuestro discurso que nuestro tratadista, férvido habsburguista, se sumó a esta concepción y defendería que el monasterio jerónimo era uno de los “Milagros de la Architectura, que hazen celebre a España”<sup>164</sup>, toda vez que el paradigma construido más próximo a aquella edificación, esto es; el mejor modo existente en la tierra para aproximarse mínimamente a la perfección celestial pasaba por el estudio de El Escorial.

En esto estribaba la perfección de El Escorial; era un edificio perfecto y se aproximaba a la perfección divina, y por ello era un edificio clásico –aunque hoy diríamos clasicista–. Precisamente por esta razón, en él deben fijarse los arquitectos y aprender, pero ¿qué arquitectos?

En el texto anteriormente citado, la segunda idea que proponía desarrollar era la de la existencia de dos tipos de arquitectos en época de Caramuel, los que él llama “libres” y los de la “secta vitruviana”. Parece bastante razonable pensar que al hablar de arquitectos libres se refiera a los que hoy llamamos “barrocos” y que los vitruvianos sean los que denominamos “clasicistas”. Y sin embargo, para todos ellos sería El Escorial una obra de referencia de la que aprender, no en vano era la arquitectura más perfecta.

---

<sup>164</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VIII, IV, 54.

Para comprender su defensa de los arquitectos “libres” hay que tener presente otra propuesta caramueliana y es su defensa de la idea progresiva de la arquitectura, de la libertad creadora y de las novedosas creaciones del arte de su tiempo. El padre Ceballos ya indicó hace más de veinte años que para Caramuel “no existe una arquitectura absoluta sino relativa y sometida a las contingencias del devenir histórico”<sup>165</sup>. Este posicionamiento, tal y como Bonet puso de manifiesto, encaja perfectamente con el pensamiento del obispo de Vigevano desde un punto de vista más general, dado que tal y como afirma en su *Primus calamus*, “no hay arte que no sea infinito, ninguna se puede agotar; ninguna puede llegar al fin”<sup>166</sup>. Más aún, y en relación con estos arquitectos, conviene recordar que Caramuel admiraba profundamente a Bernini, a quien denominaba “Phidias de nuestro siglo”, aunque la historiografía haya cargado las tintas en sus agrias críticas a la Columnata de San Pedro<sup>167</sup>. Por otra parte, y en relación a la defensa de la libertad creadora, hay que tener presente que Caramuel entendía que la arquitectura no tenía que quedarse perpetuamente mirando hacia un pasado idílico, sino que defiende que “mudados los tiempos se mudan tambien todas las cosas”<sup>168</sup> y que, por tanto, los arquitectos no han de rendir pleitesía a la tradición, sino que han de tratar de aprender de ella todo lo posible y adaptarlo a sus necesidades y tiempos, y que las leyes arquitectónicas sólo se han de seguir “donde se pudiese guardar; no, donde no”<sup>169</sup>.

¿Y qué ocurre entonces con la “secta vitruviana”, que tendría “mucho que imitar, nada que reprimir”? A pesar de que este texto, a primera vista, parece una crítica a la arquitectura clasicista, quizá agotada en sus recursos y que, por tanto, debería aprender de El Escorial, no creo que esta sea la verdadera explicación. En primer lugar, no creo que debamos entender el término “secta” con un sentido despectivo ni peyorativo, sino que creo que Caramuel entiende este concepto en el sentido de grupo que sigue la doctrina de un maestro, tal y como recogerá Diderot en su célebre *Enciclopedia*, como ya había propuesto Blondel en su *Curso de arquitectura*, y sobre todo, como propone Philandrier en las *Annotationes* a Vitruvio que Caramuel

---

<sup>165</sup> RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “Tratados españoles de arquitectura de comienzos del siglo XVII”, en *Les Traités*, 317-326, espec.322.

<sup>166</sup> Cit. en BONET CORREA: *Juan Caramuel*, XXVIII.

<sup>167</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VIII, III, 52.

<sup>168</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/I, IV, 9.

<sup>169</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, IV, 28-29.

conocía<sup>170</sup>. Por otra parte, cuando nuestro tratadista sugiere a estos arquitectos que imiten, no creo que emplee el término en el sentido que actualmente le damos, sino en el que había tenido a lo largo del Renacimiento, momento en el que imitar se entendía como crear novedades a partir de obras anteriores, como ya se ha expuesto. Más aún; podríamos traer a colación un texto del mismísimo Borromini en el que defiende este mismo concepto de imitación: “Y ciertamente yo no me habría dedicado a esta profesión con el fin de ser solamente un copista (*copista*), aunque sepa que en el inventar (*inventare*) cosas nuevas no se puede recibir el fruto de los esfuerzos si no es tarde; así como no lo recibió el mismo Miguel Ángel, cuando en la reforma de la gran basílica de San Pedro era lastimado por las nuevas formas y ornatos que eran censurados por sus detractores, hasta el punto que procuraron en varias ocasiones privarlo del encargo de San Pedro, pero no lo lograron, y posteriormente el tiempo ha aclarado que todas sus cosas han sido reputadas dignas de imitación y admiración (*degne d’imitazione ed ammirazione*)”<sup>171</sup>. Así las cosas, no creo que se puedan cargar las tintas en una posible crítica al clasicismo, puesto que además de este fragmento, Caramuel no hace en ningún momento comentarios que censuren las propuestas de los arquitectos que forman parte de esta secta todavía en su tiempo, ni siquiera los más clasicistas de los teóricos de arquitectura anteriores a él, a saber, Palladio, Vignola y Scamozzi.

De este modo, parece que casi se podría concluir que la arquitectura de corte clásico anterior a Caramuel es toda, según su punto de vista, cuando menos aceptable, aun cuando en determinados aspectos podría haberse hecho mejor o estuviera sencillamente equivocada, pero en todo caso, las afirmaciones del obispo de Vigevano al respecto son siempre respetuosas y casi podríamos decir que las consiente y comprende al haber sido realizadas en un determinado momento.

Con todo, nuestro tratadista lanza una admonición a los arquitectos en relación al presente de la arquitectura: para no errar habían de poner mucha atención, ya que lo podrían hacer por dos caminos distintos: “o estimando en poco los Antiguos, o menospreciando los Modernos”<sup>172</sup>. Ni que decir tiene que esto encaja con ideas ya expuestas, tales como la relatividad de la praxis arquitectónica en relación al tiempo y la

---

<sup>170</sup> BLONDEL, F.: *Cours d’architecture*. París: Lambert Rouilland, 1675; PHILANDRIER: *Annotationes*, III, 3, [18]; IV, 3 [13]; V, 9, [8].

<sup>171</sup> BORROMINI, F.: *Opus architectonicum* (ed. J. Connors). Milán: Il Polifilo, 1998, “Alli benigni lettori”.

<sup>172</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/I, IV, 11.

importancia concedida al empleo del lenguaje clásico de la arquitectura, aunque este último aspecto es ya materia del próximo capítulo.

## 2.2.- LOS ELEMENTOS DE LA ARQUITECTURA

En este segundo apartado dedicado al estudio de la “arquitectura recta” se estudiará la concepción caramueliana del sistema de los órdenes arquitectónicos, puesto que como este autor dice, “lo principal de lo que se trata en los Libros de Architectura, son las columnas porque en ellas consiste toda la hermosura de un palacio”<sup>173</sup>, cuestión que desarrolla fundamentalmente a lo largo de las páginas de la segunda parte del Tratado V de su *Architectura civil recta y obliqua*.

Este tema resulta especialmente llamativo porque es la primera vez en la Historia de la Teoría de la Arquitectura que se propone de una manera clara y razonada que el sistema de los órdenes arquitectónicos está integrado por once tipos o variantes de columnas, entre los que se encuentran el Gótico, ahora considerado como un orden, dos más que englobarían los elementos sustentantes antropomórficos masculino y femenino, se diferencia entre columnas salomónicas y columnas torsas y se matizan considerablemente numerosas características que se consideraban inherentes a otros órdenes, tanto desde el punto de vista formal como simbólico.

La estructura interna de este apartado responderá, por tanto, al estudio de cada uno de esos órdenes, de manera tal que, después del análisis de su propuesta sobre las columnas que Dios habría diseñado para el Templo de Salomón se revisará su concepción de los órdenes clásicos. A continuación se investigan las relaciones existentes entre los cuerpos y las columnas y el modo en que Caramuel entendió esta cuestión, para después analizar los que él denomina dos “géneros”, a saber, ático y mosaico, y en último lugar, el orden gótico, finalizando este apartado con una reflexión general sobre el sistema de los órdenes arquitectónicos según Caramuel.

### 2.2.1.- Y DIOS DISEÑÓ DOS COLUMNAS

Como ya se expuso a lo largo de páginas precedentes, una de las grandes diferencias existentes entre el tratado de Caramuel y todos los escritos con anterioridad a él, es su modo de entremezclar la herencia arquitectónica de raigambre vitruviana y la arquitectura divina. Los autores que se habían encargado de teorizar sobre arquitectura tomaban como puntos de partida o bien a Vitruvio y su intrincado texto, o bien la arquitectura de los antiguos, o como tercera opción, ambas vías: Vitruvio y los vestigios

---

<sup>173</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, IV, 26. Parte del material presentado en este apartado formó parte en su día de mi inédita Tesis de Licenciatura que llevaba por título *Juan Caramuel de Lobkowitz y la arquitectura recta: los órdenes arquitectónicos*. Universidad de Santiago de Compostela, 2004.



romanos de Antigüedad. Por otra parte, aquéllos que como Vatable y Éstienne, Arias Montano, Prado y Villalpando o Jacob Juda León trataban de reconstruir la imagen del Templo de Salomón, lo hacían con la única finalidad de la reconstrucción misma, por cuanto pudiese suponer a nivel teológico, histórico-arqueológico y, claro está, también arquitectónico, el conocimiento de la única obra constructiva que Dios habría diseñado.

Sin embargo, el tratado de Caramuel fusiona estos dos puntos de vista, al considerar que el verdadero y óptimo modelo de la arquitectura, la cumbre y, por tanto, punto de partida, había de ser la obra que Dios había diseñado, una obra en la que nuestro tratadista será capaz de leer una de las premisas que considera básicas en el correcto diseño de un edificio; no es otra que la aplicación de las normas de la oblicuidad que nuestro autor, según él mismo afirma, puso por escrito por vez primera, dejando de este modo una clara constancia de la influencia de la Teología en su concepción del arte de construir<sup>174</sup>.

Anteriormente hemos visto cuál es la problemática inherente al Templo de Salomón, pero en este apartado nos detendremos en las dos columnas que había en él –y que, como el resto del conjunto, habrían sido inspiradas por Dios a Salomón–, puesto que para Caramuel constituían un orden arquitectónico con entidad propia: el orden *tyrio*, que nuestro tratadista desarrolla principalmente a lo largo de las páginas del capítulo V de la segunda parte del tratado V de su *Architectura civil recta y obliqua*.

#### 2.2.1.1.- FUENTES Y PRECEDENTES

Una vez más, y como ya hemos visto que era habitual en Caramuel, su punto de partida para la reconstrucción intelectual de un tema lo sitúa en las Sagradas Escrituras y, de esta manera, lleva a cabo su estudio de las columnas del Templo de Salomón a partir de los relatos bíblicos. En un apartado precedente (III.1.1) veíamos que su reconstrucción del Templo de Salomón, aunque fuese importante en tanto que es la base que sustenta su pensamiento en numerosos temas, no es especialmente original en cuanto respecta a la reconstrucción de la estructura formal del edificio hierosolimitano. Sin embargo, en la interpretación de sus dos célebres columnas, Yaquín y Boaz, sus propuestas sí que son radicalmente diferentes de las concepciones previas, aunque una vez más se han realizado a partir de una lectura crítica y detallada de los infalibles libros de la Historia Sagrada. Tal y como se relata en *La Biblia*,

---

<sup>174</sup> Sobre la arquitectura oblicua véase III.3.

[Jirán de Tiro] “fundió las dos columnas de bronce. Una media dieciocho codos de altura y doce de circunferencia; lo mismo la segunda columna. Hizo dos capiteles de bronce fundido, de cinco codos de altura cada uno, con objeto de situarlos sobre lo alto de las columnas. Hizo dos encajes y dos trenzados a modo de cadenas para los capiteles en lo alto de las columnas, un trenzado para cada capitel. Hizo dos hileras de granadas alrededor de cada trenzado. Los capiteles que estaban en lo alto de las columnas tenían forma de azucenas (cuatrocientas en total, colocadas sobre la moldura situada detrás del trenzado; doscientas granadas alrededor de cada capitel. Erigió las columnas ante el pórtico de la nave. Alzó la columna de la derecha y la llamó Yaquín; elevó la columna de la izquierda y la llamó Boaz. Los capiteles que estaban en lo alto de las columnas tenían forma de azucenas). Concluyó el trabajo de las columnas”<sup>175</sup>.

“La altura de la primera columna era de dieciocho codos; soportaba un capitel de bronce de cinco codos de alto con un trenzado y granadas en torno, todo de bronce. La segunda columna con su trenzado era similar”<sup>176</sup>.

[Jirán de Tiro] “Delante de la sala hizo dos columnas de treinta y cinco codos de alto. El capitel que las coronaba tenía cinco codos. En el santuario hizo cadenillas y las colocó sobre los remates de las columnas. Erigió las columnas delante de la nave, una a la derecha y otra a la izquierda, y llamó a la de la derecha Yaquín y a la de la izquierda Boaz”<sup>177</sup>.

“La altura de una columna era de dieciocho codos, un hilo de doce codos media su perímetro; su grosor era de cuatro dedos y era hueca por dentro, y encima tenía un capitel de bronce; la altura del capitel era de cinco codos; había un trenzado y granadas en torno al capitel, todo de bronce. Lo mismo para la segunda columna. Había noventa y seis granadas que pendían a los lados. En total había cien granadas rodeando el trenzado”<sup>178</sup>.

Desde el punto de vista de las fuentes, la siguiente información que se aportó vino de manos de las afirmaciones de Flavio Josefo, quien en sus *Antigüedades judías* afirma:

“construyó también dos pilares de bronce de un grosor de cuatro dedos. La altura de estas columnas era de dieciocho codos, y el perímetro de doce. Y encima de uno y otro capitel descansaba un

---

<sup>175</sup> 1R 7,15-22. El texto de los versículos 17-20 (desde “Hizo dos encajes y dos trenzados a modo de cadenas” hasta “doscientas granadas alrededor de cada capitel”) está trastocado y corrompido en algunas partes. Ésta es una reconstrucción conjetural. Véase *Biblia de Jerusalén*, 390, nota 7 17. En cuanto al significado de los términos Yaquín y Boaz, podrían ser “es sólida” y “con fuerza”, respectivamente. *Biblia de Jerusalén*, 390, nota 7 21.

<sup>176</sup> 2R 25,17.

<sup>177</sup> 2Cro 3,15-17.

<sup>178</sup> Jr 52,21-23.

lirio de metal fundido, elevándose hasta una altura de cinco codos, en derredor del cual quedaba una red rodeada de un enebro de bronce y que cubría los lirios. Y de este lirio pendían en un par de ristras doscientas granadas. De estas dos columnas, una, que llamó Yaquín, la erigió en el lado derecho del pórtico, y la otra, a la que puso por nombre Boaz, en el izquierdo”<sup>179</sup>.

Con todo, las aportaciones de Josefo eran opiniones de un ser humano, y por tanto, susceptibles de estar equivocadas. Sin embargo, la historia posterior de estas columnas, destruidas con el resto del Templo, se vio contaminada con dos tipos de superposiciones. En primer lugar, con las aportaciones que al respecto realizaron rabinos y exegetas cristianos. Y en segundo, y de una manera muy especial, la asimilación de ideas más importante que subyace en la transmisión de conceptos asociados a estas columnas fue la de considerar, en el mundo cristiano, que las columnas del Templo de Salomón tenían el fuste torso.

Esta idea empezó a cobrar cuerpo cuando se dio en considerar que diversas columnas de fuste entorchado que se conservan en la basílica de San Pedro del Vaticano procedían del destruido edificio hierosolimitano y que habían sido llevadas a Roma por las victoriosas tropas de Tito<sup>180</sup>. Aunque esta docena de columnas probablemente procediesen de Éfeso<sup>181</sup>, el hecho es que su fama se convirtió paulatinamente en legendaria y su modelo se tomó y utilizó en arquitectura con este valor simbólico salomónico<sup>182</sup>. Tanto es así que existen textos que dan cuenta de estos referentes, aunque los más antiguos que conocemos actualmente sean del siglo XV, concretamente uno de Maffeo Vegio y otro de Nikolaus Muffel de Nuremberg<sup>183</sup>. Es más, entre las construcciones legendarias con que se vincularon estas columnas está aquélla que entiende que uno de estos fustes fue la columna a la que ataron a Cristo mientras lo

---

<sup>179</sup> JA VIII, 76-78.

<sup>180</sup> Para una visión arqueológica de la cronología de estas columnas véase el clásico trabajo de WARD PERKINS, J.B.: “The Shrine of St. Peter and Its Twelve Spiral Columns”, *JRS* 42 (1952), 21-33. Este autor entiende que hay dos columnas datables entre época flavia y mediados del siglo II mientras que las otras nueve serían de inicios del siglo III (art.cit., p.30). Dos recientes aproximaciones a este tema las ofrecen los trabajos de BOSMAN, L.: *The Power of Tradition. Spolia in the Architecture of Saint Peter's in the Vatican*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2004 y KINNEY, D.: “Spolia”, en *St. Peter's in the Vatican* (ed. W. Tronzo). Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 16-47. El trabajo de síntesis más reciente sobre las columnas “salomónicas” es el de TUZI, S.: *Le colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*. Roma: Gangemi, 2002.

<sup>181</sup> KINNEY: “Spolia”, 30.

<sup>182</sup> En relación a las columnas como sinécdoque del Templo véase RAMÍREZ: *Construcciones ilusorias*, 140 y la aportación del mismo autor en *Dios arquitecto*, 17-24. Sobre las columnas de fuste torso se profundizará en el apartado III.2.2.5.

<sup>183</sup> La localización del texto de Vegio aparece en un trabajo de Cerrati de 1914, citado en TUZI: *Colonne*, 86. En cuanto respecta al texto de Muffel y a otros sucesivos se puede ver KINNEY: “Spolia”, 30 y ss.

azotaban<sup>184</sup>, tradición que conviviría en Roma con otra según la cual era en la basílica de Santa Práxedes donde se conservaba la columna de la Flagelación, que habría sido traída desde Jerusalén en 1223 por el cardenal Colonna<sup>185</sup>. Lo más curioso de estas leyendas contradictorias entre sí es su falta de referencia en las Sagradas Escrituras, ya que en ningún momento se indica en los Evangelios que Cristo fuera atado a una columna mientras lo flagelaban, y mucho menos que ésta tuviera su fuste torso<sup>186</sup>.

Hay que indicar, con todo, que esta historia convivió con otras visiones en la arquitectura europea, ya que en diversos lugares se hicieron pocas pero significativas columnas, que trataban de ser Yaquín y Boaz, y algunas de las cuales incluso tenían *tituli* que así las identificaban, tomando en mayor o menor consideración el relato de la *Biblia* y, en consecuencia, con fuste recto<sup>187</sup>.

En todo caso, la legendaria procedencia hierosolimitana de las columnas de fuste torso, que algunos textos ratificarían, no fue taxativamente puesta en cuestión hasta que los padres Prado y Villalpando llevaron a cabo su reconstrucción del Templo basándose en las Sagradas Escrituras. Textos y obras de arte anteriores e incluso posteriores al trabajo de estos jesuitas dan cumplida cuenta de esta aseveración y de lo profundo que había calado la asociación de fuste torso y Templo de Salomón no sólo en Roma, sino en muy distintos puntos del planeta. Como ya hemos visto en otro lugar, la importancia de la reconstrucción de estos jesuitas radica en que fueron capaces de escoger lo esencial de la cultura clásica para fundirla de un modo original con la tradición bíblica y cristiana, aun cuando para ello tuvieron que hacer coincidir muchos elementos aparentemente incompatibles. Su tesis básica es que toda la arquitectura clásica deriva

---

<sup>184</sup> Puede verse por ejemplo un texto de Giacomo Grimaldi, *Descrizione della Basilica antica di San Pietro in Vaticano*, Cod. Barberiniano Latino 2733, que dice “Ésta es la columna en la que ataron a Nuestro Señor Jesucristo. Él estuvo contra ella mientras predicaba a la gente y oraba a Dios Padre en el Templo. Fue traída del Templo de Salomón de manera triunfal junto con las otras once que hay aquí rodeándola y fue colocada en esta basílica”. Cit. en KINNEY: “Spolia”, 36.

<sup>185</sup> MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma* [traducción de *L’art religieux après le Concile de Trente*, 1932]. Madrid: Encuentro, 2001, 246 y ss, y las fuentes citadas en las notas 179 y ss. En realidad esta historia es más compleja, ya que ciertos eruditos hicieron notar que la columna de Santa Práxedes, cuyo fuste es liso, sólo podía ser un fragmento de la columna verdadera de la flagelación, habida cuenta que San Jerónimo aseguraba haber visto la verdadera columna en Jerusalén, todavía manchada de sangre, sosteniendo un pórtico. Una respuesta al respecto defendía que había dos columnas de la flagelación; la primera de ellas fue en la que Jesús fue azotado la noche del Prendimiento, y de ésta sería de la que hablaba San Jerónimo. La segunda sería una columna más baja que estaba en el pretorio de Pilato. La misma vinculación de esta columna con Jerusalén la recogen las actuales guías de Roma; véase por ejemplo *Roma*. Milán: Touring Club Italiano, 1999, 315.

<sup>186</sup> Cf. Mt 27,26; Mc 15,16; Jn 19,1.

<sup>187</sup> Algunos famosos ejemplos, como las columnas de la catedral de Würzburg, aparecen ya recogidas en el trabajo de BLUNT, A.: “The Temple of Solomon with Special Reference to South Italian Baroque Art”, en *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag* (ed. A. Rosenauer; G. Weber). Salzburgo: Residenz Verlag, 1972, 258-265.

de la que Dios estableció para su Templo, con lo que cristianizaban definitivamente las formas de la Antigüedad. De esta manera propusieron que las columnas del Templo constituirían un orden primordial a partir del que se habían desarrollado los clásicos y, en este sentido, asestaban una notable estocada al sistema de los cinco órdenes clásicos. Este orden, desde un punto de vista meramente formal, estaría compuesto por una columna de proporciones similares a las del corintio, un friso con triglifos y metopas parecido al dórico y un capitel con dátiles y hojas de palma<sup>188</sup>.

Con todo, un último paso previo a Caramuel lo constituye el trabajo de Jacob Judá León ya citado, en el que utilizando una serie de fuentes distintas a las de Prado y Villalpando, principalmente *El Talmud*, propone unas dimensiones distintas a las de los padres jesuitas y, de este modo, se convierte en el eslabón intelectual que media entre los primeros y Caramuel<sup>189</sup>.

#### 2.2.1.2.- LA VISIÓN DE CARAMUEL

La reconstrucción de las célebres columnas del Templo es, precisamente, uno de los puntos en los que el pensamiento de Caramuel se aleja de manera sustancial de las que lo precedieron. En primer lugar, porque las considera un orden arquitectónico con entidad propia y digno de engrosar la lista de los tradicionales cinco clásicos. Tanto es así que en su reconstrucción del Templo les dedica un espacio mínimo, habida cuenta que promete que el desarrollo de este tema se ha de llevar a cabo en el tratado dedicado al estudio de los órdenes propiamente dichos<sup>190</sup>. Al entender que estas columnas no tienen relación con las de fuste entorchado que la tradición había convertido en “salomónicas”, decide bautizar este orden con el nombre de *Tyrío* o *Hierosolimitano*, recordando bien a su hacedor, Jirán de Tiro, bien su ciudad de ubicación, Jerusalén.

Para llevar a cabo su reconstrucción, una vez más, utiliza como fuente de validez absoluta la “infalible” Historia Sagrada, toda vez que tiene en consideración las opiniones de otros pensadores cristianos, aunque sea para desacreditarlas<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> RAMÍREZ, J.A.: “Delirio objetivo: Villalpando”, en *Dios arquitecto*, 25-36; TAYLOR: “El padre Villalpando”; *Arquitectura y magia*; “Hermetism and Mystical Architecture”; “Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado: de la arquitectura práctica a la reconstrucción mística”, en *Dios arquitecto*, 154-211 y HERRMANN: “Unknown Designs”.

<sup>189</sup> Véase RAMÍREZ, J.A.: “Jacob Juda León y el modelo tridimensional del Templo”, en *Dios arquitecto*, 100-104.

<sup>190</sup> Véase CARAMUEL: *Arquitectura*, proemial, IV/XXX, 41 y V/II, V, 44-50.

<sup>191</sup> Sus palabras al respecto son “Seguire la Vulgata, como Regla segura. Y no por esso me dexare de valer de otras Versiones, que aunque la Vulgata pongo por fundamento, citare alguna vez Textos Hebreos y Griegos”. CARAMUEL: *Arquitectura*, V/II, V, 45.

De este modo, y desde el punto de vista de las proporciones, sostiene Caramuel que la altura de las columnas había de ser de 18 codos, tal y como se relataba en los dos libros de *Reyes* y en *Jeremías*<sup>192</sup>. El problema que aquí surgía era que en *Crónicas* se hablaba de 35 codos<sup>193</sup>, lo que Caramuel resuelve indicando que esta cifra se referiría a la suma de Yaquín y Boaz, de tal manera que cada una de ella mediría 17'5 codos. Sin embargo, Caramuel sigue la tradición eclesiástica sentada por Eusebio de Cesarea según la cual no puede haber contradicciones en las Sagradas Escrituras<sup>194</sup>, y en consecuencia, y como en *La Biblia* no hay errores, el medio codo que falta en cada uno de los fustes lo justifica diciendo que ese medio codo “entraba dentro de chapitel, y assi solo se veian 17½ que seran 35 si se ponen dos vezes”<sup>195</sup>. En estos asertos Caramuel estaba adhiriéndose a una opinión que ya había sido vertida por algunos exegetas de los textos bíblicos, así como a la de Vatable.

En cuanto respecta al perímetro de cada columna, sostiene Caramuel, siguiendo de nuevo los textos de *Reyes* y *Jeremías*<sup>196</sup>, que era de 12 codos, frente a la opinión de Villapando, según el que esta medida era de seis codos por columna, de tal manera que el doce de las Sagradas Escrituras se referiría a la altura de las dos. Este dato, que pudiera parecer anecdótico en la reconstrucción caramueliana adquiere relevancia habida cuenta que será uno de los factores que entren en juego al proponer que existe una vinculación matemática que rige las dimensiones de las columnas, y que es el diámetro del fuste, que genera según Caramuel una proporción de 1 a 5<sup>197</sup>.

En los textos sagrados no se hace referencia en ningún momento a la existencia de esta relación entre el diámetro del fuste y su altura, por lo que hemos de entender que el hecho de que Caramuel así lo considere no es sino la enésima consecuencia de la teoría de la arquitectura de raigambre vitruviana, tan preocupada por la cuestión de las proporciones. Ahora bien, con los datos de *La Biblia*, el hacer encajar estos números no sería tarea fácil, habida cuenta que el perímetro de una circunferencia se correspondería con el producto de su diámetro y el número  $\pi$ , y la altura del fuste, proponiendo una proporción de 1 a 5 tendría que ser, por definición, el quintuple del diámetro.

En términos matemáticos, y si la altura de cada columna es de 18 codos, su circunferencia de 12 codos, y la proporción de 1 a 5 ocurre que, en primer lugar,  $2.\pi.r$ ,

<sup>192</sup> 1R 7,15; 2R 25,17; Jr 52,21.

<sup>193</sup> 2Cro 3,15.

<sup>194</sup> Véase BERMEJO BARRERA, J.C.: *Replanteamiento de la Historia*. Madrid: Akal, 1989, 47.

<sup>195</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, V, 47.

<sup>196</sup> 1R 7,15; Jr 52,21.

<sup>197</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, I/XXX, 41.

es decir, el perímetro de la circunferencia, habría de ser igual a 12 ( $2.\pi.r = 12$ ), de tal manera que el diámetro ( $2.r$ ) tendría que ser  $12/\pi$ . En segundo lugar, la altura de 18 codos habría de ser igual a 5 veces el diámetro, o en términos matemáticos,  $18 = 5.2.r$ . Despejando estas ecuaciones, con una misma incógnita, llegamos a la conclusión de que el valor del radio no se corresponde en ambos supuestos, ya que si  $18 = 5.2.r$ , con lo que 'r' mediría 1'8, entonces  $2.\pi.r \neq 12$ .

Este problema, generado sin lugar a dudas por el peso de la tradición vitruviana que estableció por escrito y que legó al futuro la idea de que el diámetro de una columna y su altura estaban relacionadas proporcionalmente a partir de su origen en los cuerpos humanos, no afecta únicamente al sistema de Caramuel, sino que también está presente en otras reconstrucciones como la de los padres Prado y Villalpando. Al igual que ocurre con Caramuel, las propuestas para las proporciones de las columnas del Templo de los jesuitas tampoco acaban de ser válidas desde el punto de vista de las matemáticas<sup>198</sup>.

Los números dan clara cuenta del esfuerzo que todos estos pensadores tuvieron que realizar para que coincidieran las cifras propuestas en *La Biblia* con la tradición clásica en la que pretendían insertar su visión de las columnas del Templo. Con todo, y en este sentido, Prado y Villalpando forzaron las Escrituras reduciendo el perímetro de las columnas con el fin de que el resultado fuera esbelto y para ello recurren a la argucia de sostener que en *La Biblia* se había omitido la precisión de que los 12 codos se referían a las dos columnas, y no a cada una de ellas. Caramuel, que niega taxativamente que pueda haber esta falta de precisión en un libro inspirado directamente por Dios, se ve así teológicamente obligado por la matemática a reducir el canon hasta una relación proporcional de 1 a 5.

Por otra parte, el interés por hacer coincidir las cifras se manifiesta en Caramuel cuando se empeña en dar otra vuelta de tuerca con el fin de que los números encajen y acaba por aseverar que, por una parte “el intento del Espíritu Santo en la Sagrada Escritura es enseñarnos lo que havemos de saber para vivir bien y salvarnos, y no subtilezas de Ciencias Mathematicas”, y por ello ha decidido tomar como relación entre el diámetro y la longitud de una circunferencia (es decir, el número  $\pi$ ), el valor que

---

<sup>198</sup> Como es sabido, parece que hubo ciertas desavenencias entre ambos jesuitas en la reconstrucción arquitectónica del Templo que pudieron motivar la tardía publicación de los dos volúmenes que vieron la luz en 1605. La visión de Villalpando es la ofrecida en el libro anteriormente citado. Para la opinión de Prado véase el manuscrito titulado *Compendio de la segunda parte de los comentarios sobre el profeta Ezechiel* (Houghton Library, Universidad de Harvard, BMR-108), recogido en RAMÍREZ (ed.): *El Templo...*

vulgarmente se le da, es decir, 3, y nos invita a suponer “que esta es la proporción con que se miden los círculos en las Divinas Letras”<sup>199</sup>.

Esta misma idea es la que lo lleva a aseverar que la longitud de la columna la hay que medir con el capitel incluido, es decir, 18 codos de columna, más tres codos de capitel serían, según Caramuel, 20’5 codos –hemos visto que proponía que medio codo de la columna coincidía con el del capitel para dar verosimilitud al texto de *Crónicas*<sup>200</sup>–, lo que siempre según su planteamiento se podría redondear a 20. Esta reducción de un codo sería otra manipulación clara de las cifras cuyo objetivo sería hacer encajar el diámetro de la columna con su proporción de 1 a 5. Esto es así porque uno de los textos bíblicos, el de Jeremías, así como el texto de Flavio Josefo, indicaban que el diámetro de las columnas del Templo era de 4 dedos que Caramuel convierte en codos sin dificultad alguna<sup>201</sup>. Es decir, y tal y como él lo expone con sus peculiares métodos de cálculo, las columnas medían 20 codos de alto y 4 de ancho, es decir, que seguían la proporción 1 a 5.

En medio de toda esta contabilidad creativa ya no resulta llamativo que Caramuel considerase que realmente cada columna tenía dos capiteles y que el segundo era el que según las Sagradas Escrituras y Flavio Josefo medía cinco codos<sup>202</sup>.

Sin embargo, la conclusión más importante que se desprende de esta reconstrucción desde el punto de vista de la teoría de la arquitectura es que tras el pensamiento de Caramuel, y asimismo de Prado y Villalpando se ven claramente reminiscencias vitruvianas que les habían enseñado a pensar en las columnas como estructuras que se desarrollarían siguiendo una proporción determinada entre el diámetro del fuste y su altura, idea que no aparece en ningún momento en *La Biblia* y que, por tanto, no tendría por qué haber influido en absoluto en las reconstrucciones que ninguno de ellos plantease de las columnas del Templo de Salomón. Con todo, y a pesar del diferente enfoque que mantenían Villalpando y Caramuel, puesto que el primero pretendía conciliar la tradición vitruviana y la bíblica creando un orden primordial a partir del que los griegos habrían desarrollado los suyos, y el segundo sostenía que todo lo dicho por Vitruvio era susceptible de ser puesto en entredicho y su aproximación al

---

<sup>199</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, IV, 47.

<sup>200</sup> 2Cro 3,15.

<sup>201</sup> Jr 52,21; JOSEFO: *JA* VIII, 76. Además, Caramuel conocía el pasaje de Jacob Judá León en el que habla sobre estas proporciones (I, 124), que dice “cuius crassitudo quatuor digitorum eaque concava”. Cit. en CARAMUEL: *Architectura*, proemial, I/XXX, 41.

<sup>202</sup> 1R 7,16; 2R 25,17; 2Cro 3,15; Jr 52,22. JOSEFO: *JA* VIII,77. Cf. CARAMUEL: *Architectura*, V/II, V, 50.



Templo era bien distinta, lo cierto es que, en ambos casos, al igual que en toda la historia de la teoría arquitectónica occidental hasta casi el siglo XX, el eco de Vitruvio aparece constantemente en los más insignificantes detalles.

Finalizando con el tema de las proporciones del orden *Tyrío*, habría que añadir que Caramuel justifica que no son precisamente esbeltas en virtud de dos parámetros distintos. Por una parte, sostiene que es “hermosa”<sup>203</sup>, aun cuando no se explaya en especificar con mayor claridad y detalle cuáles son los criterios estéticos que emplea para efectuar tal aserto. Sin embargo, el argumento de mayor peso que emplea para defender las proporciones de este orden consiste en apelar a cuestiones de resistencia, de la misma manera que se hacía en la arquitectura militar. Hemos visto anteriormente las vinculaciones de la arquitectura militar con Dios (III.2.1.2), y una vez más se apela al principio de autoridad de la resistencia de los edificios para justificar una proporción notablemente baja. Sus palabras al respecto son verdaderamente elocuentes: “No se pregunta en la Architectura Militar, que figura ha de tener un Castillo para ser mas hermoso, sino que figura ha de tener para ser mas fuerte. Y lo mismo hemos de decir de la Architectura civil. Porque la intencion de Salomón era edificar para la eternidad; y assi quiso, que sus columnas fuessen firmes, que no fuessen xarifas y curiosas”<sup>204</sup>. Quizá sea esta misma la razón, unida a la ausencia de datos al respecto en las Sagradas Escrituras, la que movió a Caramuel a sumarse a aquéllos que consideraban que los fustes de las columnas del Templo hierosolimitano eran absolutamente rectos, no entorchados, como una tradición ya de origen medieval había querido, y sobre lo que abundaremos posteriormente. Ni que decir tiene que siguiendo los textos bíblicos sostiene nuestro tratadista que las columnas eran de bronce<sup>205</sup>. Sin embargo resulta más interesante indicar que, a pesar de los silencios de las Sagradas Escrituras al respecto, Caramuel considera basándose en otros exegetas que estas columnas tenían su fuste estriado, enésima consecuencia, quizá, de la historia de la arquitectura de raigambre clásica<sup>206</sup>.

En otro orden de cosas, los capiteles de estas columnas son también desarrollados por Caramuel, quien así completa su narración del aspecto de los llamativos emblemas del hierosolimitano templo. Una vez más, tomando como fuente básica los fragmentos de *Reyes*, *Crónicas* y *Jeremías* ya citados, y aceptando asimismo

---

<sup>203</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, I/XXX, 41.

<sup>204</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, IV, 49.

<sup>205</sup> 1R 7,15.

<sup>206</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, XV, 36.

los posteriores comentarios de los rabinos, Caramuel concluye su reconstrucción de los capiteles, diferente también en esto en la que había propuesto Villalpando, no en vano, “Los Rabinos nos dicen y pintan los ornamentos de las columnas como fueron; y Villalpando como los quiso imaginar”<sup>207</sup>. De este modo, con los rabinos como texto fiable –Judá León incluido– y Nicolás de Lira y Vatable como apoyatura exegética, Caramuel propone, en primer lugar, que todos los capiteles, es decir, los dos de cada columna, tenían forma circular. Finalmente, y por cuanto respecta a sus dimensiones y su decoración, sostiene Caramuel que el inferior mide tres codos y estaba decorado por 200 granadas, mientras que el superior mediría cinco y se decoraría con azucenas, lirios y rosas de metal. La cuestión de las dimensiones vuelve a ser llamativa, puesto que casi parece que los tres codos sean una argucia para aproximar la matemática al diseño divino, y de este modo poder dejar los cinco codos de los que habla *La Biblia* para el capitel superior, con lo cual, además, éste mediría exactamente una cuarta parte de la longitud de la columna –recordemos que medía 18+3; es decir, 20 codos caramuelianos–, y de este modo, se adecuaría perfectamente a la idea que Caramuel defendía, siguiendo en esto a Villalpando, de que la cornisa tuviese de altura una cuarta parte del tamaño de la columna. Ni que decir tiene, ya a modo de conclusión, que las manzanas, granadas, lirios y rosas han sido tomados de la tradición, pero con una clara reminiscencia bíblica, puesto que no sólo aparecen en los pasajes que son de utilidad para el estudio de este tema, sino que son un lugar común que se emplea para evocar lo más delicado, refinado y, en fin, lo más excelso. Sirvan como sugestivo ejemplo unos fragmentos del *Cantar de los Cantares*:

“–Soy un narciso de Sarón, una azucena de los valles.  
 –Como azucena entre cardos es mi amada entre las mozas.  
 –Como manzano entre árboles silvestres es mi amado entre los mozos.  
 Me apetece sentarme a su sombra, su fruto me endulza la boca”.

“–Eres huerto cerrado hermana y novia mía, huerto cerrado, fuente sellada. Tus brotes, paraíso de granados lleno de frutos exquisitos: nardo y azafrán, aromas de canela, árboles de incienso, mirra y aloe, con los mejores bálsamos”<sup>208</sup>.

<sup>207</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, IV, 46.

<sup>208</sup> Ct 2,1-3; 4,12-14.

### 2.2.2.- LOS CINCO “ÓRDENES CLÁSICOS”

Quizá pueda parecer llamativo que todavía a finales del siglo XVII haya algo que aportar al sistema clásico de los órdenes y, sin embargo, es así. Tal vez esta sea la lógica consecuencia de las múltiples y diferentes propuestas de solución a este problema que, en tales fechas, habían ya sido llevadas a cabo. Realmente, una persona que en tiempos de Caramuel tratase de descubrir cuál era el verdadero sistema de los órdenes, tenía pocas opciones; o bien decantarse por una determinada propuesta de las ya existentes, o bien combinar varias o, finalmente, crear una nueva variación sobre un tema casi manido.

En el siglo XV las fuentes podían parecer claras: los edificios de la antigüedad y el tratado de Vitruvio, pero en el XVII había demasiadas interpretaciones de renombrados arquitectos que, si bien no eran infalibles, sí tenían un peso específico demasiado importante como para que sus contribuciones cayesen en saco roto y fuesen taxativamente desdeñadas, especialmente cuando habían tenido un éxito desmedido, habían sido publicadas y republicadas, copiadas y citadas y, sobre todo, servían como apoyatura y casi cita de autoridad en demasiados nuevos textos, hasta el punto de que casi podría parecer una herejía, eso sí, en sentido metafórico, el considerar que todos ellos estaban equivocados.

Desde luego, a estas alturas, algo parecía estar claro; los órdenes arquitectónicos clásicos eran cinco: toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto, y cada uno había alcanzado su estatus por una determinada razón, evidentemente, digna de ser tenida en consideración. Sin embargo, y al margen de lo que las piedras pudieran enseñar y lo que años de tratadística postulasen, ni Vitruvio, ni los restantes teóricos, ni arquitecto alguno tenían que estar en lo cierto, no en vano eran hombres y por ello, y a diferencia de Dios, no eran infalibles.

#### 2.2.2.1.- FUENTES Y PRECEDENTES

Ni que decir tiene que los órdenes nacieron en Grecia, aunque su visión organizada en tanto que sistema sea una invención del Renacimiento<sup>209</sup>. Es evidente que una columna no es más que una estructura cilíndrica que se utiliza en arquitectura para sostener el peso de un elemento que se dispone sobre ella. Sin embargo, para tratar de

---

<sup>209</sup> THOENES, C.; GÜNTHER, H.: “Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?”, en *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento* (ed. M. Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, 261-310.

comprender ciertas proyecciones que sobre ellas se realizaron habría que tratar de tener presentes los recónditos sistemas neuronales encargados de la percepción, habida cuenta que parece consustancial al ser humano el proyectar sobre los elementos que lo rodean metáforas relativas al mundo del que forma parte y que, por tanto, conoce.

En este sentido parecería sensato pensar que, cuando en Egipto se comenzaron a utilizar las columnas, éstas fuesen el resultado de la transformación pétreo de ciertos elementos verticales habituales en el paisaje de dicha geografía; árboles, arbustos y plantas. De este modo podríamos leer las columnas como evocación pétreo de elementos del mundo vegetal y asimilar el fuste con un tronco o tallo petrificado, y las ramas, hojas y flores con el capitel, y así comprender por qué las columnas egipcias son papiriformes, lotiformes y palmiformes.

En principio, y en relación al mundo griego, los parámetros podrían ser bastante similares. Aun sin entrar en profundidad en el tema, es bien conocida la relación existente entre el mundo egipcio y el griego, y resulta sugerente recordar lo próximas que están algunas columnas egipcias con las dóricas, como por ejemplo las del templo de Hatsepsut en Deir-el-Bahari. Al margen de otros conocidos temas, como el comercio, desde un punto de vista artístico tenemos constancia de la influencia de la civilización del Nilo en el denominado mundo clásico, por ejemplo en escritos de Platón, como las *Leyes* y el *Timeo*.

En todo caso, y en cuanto respecta al mundo griego, algunos investigadores han tratado de proponer hipótesis que se mueven en esta dirección del origen natural de los órdenes, y de este modo se ha propuesto que el dórico es la arquitecturización de una planta denominada *Angelica silvestris*<sup>210</sup>, y se ha incidido en el evidente origen vegetal del capitel corintio, algo que los textos ratificarán, como veremos posteriormente. En cuanto respecta al jónico, una de las propuestas que lo vinculan con el mundo natural lo trata de explicar a través del paralelismo formal entre sus volutas y las conchas de los moluscos<sup>211</sup>. Ni que decir tiene que, al margen de las evidencias visuales explicativas que se pudieran aducir para sustentar estas hipótesis, no existen textos contemporáneos que las sustenten.

Sea cual fuere su verdadero origen, el hecho es que las columnas en el mundo griego adquirieron tres tipos de configuración –quizá alguna más a medida que pasaba

---

<sup>210</sup> Es la tesis defendida por Hellmut Baumann en *Die griechischen Pflanzenwelt in Mythos, Kunst, und Literatur*. Múnich: Hirmer, 1982. Cit. en HERSEY, G.L.: *The Monumental Impulse. Architecture's Biological Roots*. Cambridge (Mass.)-Londres: The MIT Press, 1999, 28.

<sup>211</sup> HERSEY: *Monumental Impulse*, 42-47.

el tiempo—, y se convirtieron en una verdadera obsesión en el mundo occidental gracias, o quizá a causa de Vitruvio. Desde un punto de vista textual este autor supone el punto de partida ya que escribió un tratado titulado *De Architectura*, que dedicó a Augusto, y que fue el único libro sobre la materia que se conservó y transmitió a lo largo de la Edad Media y que los hombres del Humanismo redescubrieron y reinventaron como quasi-canónico.

De una manera más concreta, los pasajes en los que el arquitecto romano aborda el tema de los órdenes son escasos y dispersos y se pueden reducir a sus *excursus* sobre la historia del origen, forma y proporciones de los órdenes y los templos<sup>212</sup>, el contexto en que se debe utilizar cada uno<sup>213</sup>, en cierto modo el pasaje en que diserta sobre el que Wickhoff denominó “Tercer Estilo Pompeyano”<sup>214</sup>, y con gran interés para conocer las fuentes que manejaba, el largo pasaje en que cita los textos en que se inspira para poder hablar de estos característicos elementos arquitectónicos<sup>215</sup>.

Si comenzamos por las últimas, por las fuentes que Vitruvio manejó, nos daremos cuenta de un modo claro del origen de su pensamiento. Es el propio Vitruvio quien, en un acto de honestidad intelectual nos dice, o por ser más exactos, le dice a Augusto, que quiere mostrar su agradecimiento a los escritores que recopilaron sus logros, puesto que a partir de ellos se podrán desarrollar nuevos textos de arquitectura. Ordenándolos temáticamente, los autores de cuya obra Vitruvio se sirvió a la hora de definir y describir los órdenes son los siguientes: Sileno, que publicó un volumen sobre las proporciones del orden dórico; Ictino y Carpión que escribieron sobre el Partenón, es decir, el dórico templo de la Acrópolis ateniense dedicado a Atenea; Rheco y Teodoro, que lo hicieron sobre el templo jónico de Hera en Samos; Ctesifón y Metágenes, que se refirieron al jónico Artemision de Éfeso; Hermógenes que escribió acerca del pseudo-díptero del mismo orden y dedicado a la misma diosa, pero en Magnesia; Pithio, sobre el también jónico templo de Atenea en Priene; y Arcesio, que escribió sobre el templo jónico de Asclepio en Tralles, así como sobre las proporciones del orden corintio. Finalmente, Filón, quien escribió sobre las proporciones de los templos en general, así como unos cuantos autores “de menor renombre”, que lo hicieron sobre las normas de la simetría.

---

<sup>212</sup> VITRUVIO: *De architectura*, III, 5; IV, 1-3, 6-7.

<sup>213</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I, 2.

<sup>214</sup> VITRUVIO: *De architectura*, VII, 5.

<sup>215</sup> VITRUVIO: *De architectura*, VII, prefacio.

En relación a los órdenes arquitectónicos, fue el propio Vitruvio quien consagró la cantinela “dórico, jónico, corintio”, de más antiguo a más moderno. Desarrollándolos por este orden, habría que comenzar diciendo que el teórico romano proponía que el orden dórico se desarrollaría a partir de la petrificación de un esquema habitual en la construcción de los templos en madera, de tal manera que cada elemento de la edificación respondería a parámetros meramente tectónicos. Así los triglifos serían vigas pétreas, y las metopas el restante que quedaría entre triglifos, mientras que las columnas tendrían como punto de partida los troncos de los árboles, idea ésta última que tuvo un gran predicamento en el Renacimiento, como prueba un hermoso dibujo de Francesco di Giorgio, la columna-árbol que Bramante empleó en la *loggia* de San Ambrosio de Milán, o la columna arbórea que Philibert de l’Orme incluyó en su *Premier Tome de l’Architecture*<sup>216</sup> [Lám.4]. Con todo, y a pesar del predicamento de esta idea no sólo en la tratadística renacentista sino también en la moderna historiografía, la arqueología ha demostrado en fechas recientes que dicha concepción podría ser errónea<sup>217</sup>.

En todo caso, el origen de este orden, tal y como Vitruvio lo narra y, por tanto, tal y como lo conocieron los posteriores teóricos de la arquitectura, tuvo lugar cuando Doro, el hijo de Heleno y la ninfa Phthia, ocupó el trono de Acaya y el Peloponeso y construyó un templo que respondía a las características de lo que sería considerado este orden, es decir, una modalidad de construir templos que se extendería a lo largo sus dominios y que llegaría a ser empleada en otros territorios. Tanto es así que en la región que se conocía como Jonia, en honor de su general Ion, se construyó un templo dedicado a Apolo Panionio tomando como referente un templo que habían visto en tierras de Doro, y que denominaron “dórico” puesto que los primeros que habían seguido este modelo eran precisamente los dorios. Sin embargo, y lo más interesante, es que, como no conocían las proporciones que debían ser utilizadas, y teniendo en cuenta que tendrían que existir unas medidas para que el templo fuese construido de un modo proporcionado, tomaron como módulo la huella de la pisada de un hombre. Cuando descubrieron que un pie era exactamente el equivalente a la sexta parte de la altura de un hombre, aplicaron esta idea a las columnas, de modo que el dórico era la respuesta arquitectónica a la proporción del cuerpo humano y demostraba en los edificios solidez y belleza. Sin embargo, cuando Vitruvio expone el modo de construcción del templo

<sup>216</sup> GIORGIO MARTINI: *Trattati*, Códice Saluzziano 148, 15r; l’ORME: *Premier Tome*, 213v.

<sup>217</sup> BARLETTA: *The Origins*, 80.

dórico afirma que la proporción que debe regir este orden es de 1 a 7, creando una ambigüedad que estará presente a lo largo de la tratadística arquitectónica futura. Con todo, su visión es bastante rica y expone las características que ha de tener todo el templo; la forma de las columnas y su disminución en altura, los elementos que componen el friso sus relaciones proporcionales, las proporciones relativas de cada una de las unidades que componen este sistema constructivo o, incluso, las características de las veinte estrías de cada columna, así como el verdadero empleo de este orden desde el punto de vista del decoro, de lo que hablaremos posteriormente<sup>218</sup>.

El segundo orden, el jónico, lo explica Vitruvio en tanto que la respuesta de este pueblo al intentar erigir un templo con un nuevo aspecto más esbelto y delicado que los dóricos, y con un carácter marcadamente femenino —y esta adjetivación es vitruviana—, no en vano estaría dedicado a Diana. Por ello habrían realizado unas columnas con basas que equivaldrían al calzado, y colocaron en el capitel unas volutas que evocarían los rizos ensortijados de una cabellera, mientras que las fachadas estarían adornadas con cimacios y festones dispuestos a modo de cabellos, y a lo largo del fuste excavaron unas estrías que imitarían los pliegues de las vestiduras femeninas, toda vez que se plantearía que en este momento, el módulo que organizaría la columna sería de ocho diámetros, puesto que el pie femenino es más pequeño que el de los hombres. En realidad ya el propio Vitruvio crea un problema en las proporciones ya que en otro pasaje indica que los griegos fijaron posteriormente la proporción 1 a 9 para este orden. Sin embargo, las temáticas que más darán que pensar a los posteriores tratadistas de arquitectura son, por una parte, la larga lista de normas existentes para la correcta realización de cada uno de los elementos constitutivos de este orden y, por otra, las aplicaciones decorosas del mismo<sup>219</sup>.

El tercer orden del que habla Vitruvio es el corintio, que parece haber nacido en la ciudad de Corinto y en el seno de las artes decorativas<sup>220</sup>. Tal y como este teórico lo relata, este orden surgiría cuando Calímaco convirtió en piedra la imagen que vio sobre

---

<sup>218</sup> VITRUVIO: *De architectura*, IV, 1-3; IV, 6 (Decoro en I, 2).

<sup>219</sup> VITRUVIO: *De architectura*, III, 5; IV, 1; IV, 6.

<sup>220</sup> En relación a su origen en el mundo de las artes decorativas se ha argumentado que su forma evoca claramente un trabajo en metal, toda vez que Calímaco, su supuesto inventor, realizó una chimenea de bronce con forma de palmera, así como el parecido de este capitel con el de la columna sobre la que se disponía la figura de Niké en la Atenea Parthenos de Fidias. Esta hipótesis viene asimismo a ser refrendada por su propio nombre, habida cuenta que existen textos helenísticos en los que se habla de este capitel denominándolo *korinthiourges* (“de factura corintia”), término empleado habitualmente para referirse a las estatuas de bronce y al mobiliario que le dio fama a esta ciudad. Véase ONIANS: *Bearer*, 19 y sobre Calímaco VITRUVIO: *De architectura*, IV, 1.

la tumba de una muchacha; una planta de acanto que había crecido alrededor de una cesta que su nodriza había situado sobre su enterramiento. De este modo, este orden caracterizado por su capitel a base de acanto, “imita la delicadeza de una muchacha, puesto que las muchachas, debido a su juventud, poseen una configuración conformada por miembros delicados y mediante sus adornos logran efectos muy hermosos”<sup>221</sup>. Al margen de cuál fuera su significado original en el momento de su nacimiento, este orden se cargó de connotaciones femeninas asociadas con la gracilidad de su cuerpo, de delicados miembros, aunque Vitruvio no acabe de tener claras las proporciones que deben tener los fustes que sostienen tan refinados capiteles que, en el fondo, supondrían una adaptación del jónico con una cabeza distinta<sup>222</sup>.

Estos valores femeninos del corintio son, en realidad, anteriores a Vitruvio. Por una parte, porque se consideraba que este orden debía ser empleado en los interiores, mientras que al exterior iría un dórico o un jónico, trasladando a la arquitectura la asociación típica de la Antigüedad de masculino-exterior y femenino-interior. Por otra, por la ciudad que le daba nombre; *Korinthos aphneios*, “la rica Corinto”, era el modo en que los griegos se referían a esta ciudad, tan rica como orientalizante y corrupta, e identificada con valores urbanos, negocios, artesanía, sensualidad, lujuria y femineidad. Lo que hoy podríamos ver como una corrupción moral era característico de los numerosos santuarios corintios dedicados a Afrodita, patrona de la ciudad, en los cuales el sacerdocio incluía la prostitución en el templo, del mismo modo que ocurría en el modelo Sirio-Fenicio. Para avalar esta relación podemos echar mano de poemas que sostenían que Afrodita había nacido en Chipre y que su culto había venido de esta ciudad, aun cuando otros pensaban que su origen debería situarse en Cytherea, una isla

---

<sup>221</sup> VITRUVIO: *De architectura*, IV, 1.

<sup>222</sup> John Onians ha propuesto que la primera aparición de este orden tuvo lugar en un templo dedicado a Apolo en tanto que sanador, a partir de que la idea de las falsas etimologías, en esa época, no sólo eran populares sino también respetables, tal y como atestiguan ciertos escritos platónicos. En este sentido el elemento más característico del corintio, su decoración a base de acanto, habría que traducirla no tanto como “planta que indica” (*ake-anthos*), sino como planta que sana (*akein*, sanar). Esta idea, además de por el mencionado templo de Apolo Epikourios en Bassae viene ratificada por el santuario de Asclepio en Epidauro. Véase ONIANS: *Arte y pensamiento y Bearers*, 19. Frente a esta teoría, Rykwert, apoyándose en escultura funeraria y pintura vascular en la que aparece representado el acanto, sugiere que el acanto estaba relacionado con ciertos ritos fúnebres y que esta planta se disponía en los pies y la cabeza de los monumentos después del funeral. De este modo, el acanto, ya antes del surgimiento de la columna corintia, estaría vinculado con las tumbas. RYKWERT, J.: *The Dancing Column. On Order in Architecture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1996, 321-325. Por otra parte, y en general, Hersey sostiene la poco plausible teoría de que el sentido de los órdenes arquitectónicos en el mundo clásico se puede leer en relación con rituales y sacrificios. HERSEY, G.L.: *The Lost Meaning of Classical Architecture. Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1988.



dominada por los fenicios. Sea como fuere, la expresión “chica corintia” solía utilizarse como sinónimo de prostituta<sup>223</sup>.

En cualquier caso, una de las más interesantes cuestiones planteadas por Vitruvio y de mayor proyección en la tratadística futura es la teoría del *decoro*, que supone la adaptación de los edificios y su decoración a su función y su significado<sup>224</sup>. De este modo, y siguiendo esta idea, Vitruvio propone que el orden dórico ha de ser empleado en edificios dedicados a deidades caracterizadas por su fortaleza viril, el corintio sería el adecuado para las divinidades adornadas con la delicadeza, y el jónico sería un orden apropiado para las divinidades intermedias, es decir, aquéllas que se pueden situar entre la austeridad dórica y la delicadeza corintia<sup>225</sup>. Lo que realmente estaba haciendo Vitruvio era aplicar los *genera* de la retórica a la arquitectura, por medio del empleo de epítetos que, a nivel teórico, venían a sentar las bases de la pertinencia de las formas e incluso del sexo de la arquitectura<sup>226</sup>.

Así las cosas, Vitruvio propuso que a Minerva, Marte y Hércules se les deben construir templos dóricos, a Juno, Diana y Baco, y a dioses de características similares, templos jónicos y, finalmente, a Venus, Flora, Proserpina y las Ninfas, templos corintios. Este pasaje es de verdadero interés por todas las modificaciones, reinterpretaciones y actualizaciones que sufrió a lo largo de la historia, tal y como veremos posteriormente, lo que permitió convertir los órdenes en símbolos polisémicos, cuyo significado varió en función del espacio y el tiempo.

Y aunque esta teoría no tuviera una clara correspondencia directa con la arquitectura de época de nuestro tratadista ni tampoco con la romana de época imperial, más preocupada por otras cuestiones, las ideas que se cernirían sobre los capiteles ya estaban propuestas y el futuro se encargaría de reinventarlas.

Sin embargo hay un pasaje de Vitruvio que habla sobre algo que en el futuro se leería como un orden toscano. Es el capítulo 7 de su libro IV, donde da indicaciones para construir templos de estilo toscano (*tuscanicis dispositionibus*) y que tendrían unas características muy definidas, aunque en relación a las columnas, lo más salientable es que su altura sería siete veces el diámetro de la columna medido en el imóscapo y que el sumóscapo tendrá una disminución de un cuarto en relación al imóscapo. Asimismo, las

---

<sup>223</sup> ONIANS: *Bearers*, 19-20 y RYKWERT: *Dancing Column*, 320.

<sup>224</sup> La teoría del decoro es de origen griego, y la podemos encontrar en la *Ética* y la *Retórica* de Aristóteles y, ya en el mundo romano, en *De officiis* de Cicerón. Véase al respecto ONIANS: *Bearers*, 37-39.

<sup>225</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I, 2.

<sup>226</sup> ONIANS: *Bearers*, 38.

basas tendrían una altura igual a la mitad del diámetro de la columna, y el plinto circular tendría por altura la mitad de la basa. Por otra parte, el capitel se dividiría en tres partes, una para el ábaco, otra para el equino y la tercera para el hipotraquelio<sup>227</sup>.

El último orden que se añadiría a la lista sería el compuesto, del que Vitruvio no hablaría claramente, aun cuando indica que existían otros tipos de capitel a los que se refiere en unos términos verdaderamente abstractos. En un pequeño pasaje conclusivo del capítulo primero del libro cuarto, y después de haber expuesto la historia de los órdenes dórico, jónico y corintio, el tratadista romano añade que “existen otros tipos de capitel que se colocan sobre estas columnas, pero no conocemos las características de sus proporciones ni sabríamos cómo denominar este tipo de columnas, puesto que observamos que las mismas denominaciones han sido traducidas y modificadas a partir del corintio, el pulvinato y el dórico, cuyas proporciones fueron adaptadas a los refinamientos de esas nuevas esculturas”<sup>228</sup>. Verdaderamente, estas extrañas amalgamas de órdenes comenzaron a existir en el Helenismo, aunque lo que bien es cierto es que el tipo de capitel que hoy conocemos como compuesto tuvo su verdadero desarrollo en el mundo romano. Tal y como Strong ha propuesto, este tipo de capitel fue desarrollado en la época de Augusto<sup>229</sup>, y sobre esta idea ha abundado Onians proponiendo que sería muy sensato entender que fue en esta época cuando nació un capitel típicamente romano, habida cuenta que coincidiría en el tiempo con la aparición de las *Sátiras* de Horacio, género literario italiano con el que el orgullo nacional se vio acentuado, con la *Eneida* de Virgilio, es decir, la contrapartida romana de la épica griega, o por la construcción de una biblioteca latina independiente que formase pareja con la griega del recinto de Apolo Palatino. Sin embargo, el verdadero apogeo del compuesto vendría de manos de Vespasiano, Tito y Domiciano, quienes pretenderían reestablecer los nexos con la tradición puramente italiana después del grecófilo reinado de Nerón, restaurando de este modo el espíritu augústeo<sup>230</sup>. Realmente, el compuesto, que es una clara prueba de que los romanos tomaban ideas de los pueblos que conquistaban y las adaptaban tal y

---

<sup>227</sup> VITRUVIO: *De architectura*, IV, 7. Esto habría que completarlo con otros datos que proporciona Vitruvio en otros lugares de su tratado, como que en los templos aeróstilos se deben emplear frontiscipios de estilo toscano (*tuscanico more*) con estatuas de barro o bronce dorado (III, 3) o que existe un tipo de atrio denominado toscano (*tuscanicum*) (VI, 3). Para una visión arqueológica del orden toscano puede verse el ya clásico artículo de BOËTHIUS, A.: “Of Tuscan Columns”, *AJA* 66 (1962), 249-254. Para una superficial panorámica del toscano en la historia de la arquitectura véase MOROLLI, G.: “*Vetus Etruria*”: *il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann*. Florencia: Alinea, 1985.

<sup>228</sup> VITRUVIO: *De architectura*, IV, 1.

<sup>229</sup> STRONG, D.: “Some observations on Early Roman Corinthian”, *JRS* 53 (1963), 73-84.

<sup>230</sup> ONIANS: *Bearers*, 43-44.

como querían, podría ser una invención que funcionase como regla nemotécnica para recordar el triunfo romano mediante la fusión de las más ricas formas del mundo griego, toda vez que serviría como emblema unificador a lo largo de los territorios de la dominación romana, no en vano, Roma tenía el poder de lograr que las distintas y distantes gentes de su Imperio se sintieran miembros de una unidad<sup>231</sup>.

Sea como fuere, y aunque no vamos a juzgar en este momento si las teorías que Vitruvio propone son o no reales, si se corresponden con la realidad constructiva de sus tiempos, si tienen solidez histórica o si son suyas o copiadas, lo que sí está claro es que la base teórica que sentó era de clara reminiscencia helénica y que se convirtió en la idea generalizada que los teóricos de la arquitectura occidentales tuvieron sobre el correcto y verdadero modo de construir de “los antiguos”, al ser el único texto que se conservó y transmitió a lo largo de los siglos de la Edad Media, y que el Renacimiento soñó con entender.

Pero, por seguir un orden cronológico, hay que indicar en primer lugar que a pesar de que el tratado de Vitruvio estaba cargado de destacados conocimientos sobre la arquitectura griega, de interesantes reflexiones y sugerencias y de buenas intenciones, el eco que tuvo en su tiempo y en los siglos del Imperio Romano fue prácticamente nulo. Con todo, es interesante llamar la atención sobre las breves líneas que dedica Plinio en su *Historia Natural* a las columnas, ya que habla de la existencia de cuatro órdenes, a saber, toscano, dórico, jónico y corintio, y un *genus* denominado ático, idea sobre la que volverá San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*<sup>232</sup>. En otro orden de cosas, y esta vez en el contexto de lo edificado, el mundo de los primeros cristianos y la arquitectura del Occidente medieval, cuando echó mano de las formas arquitectónicas clásicas, lo hizo empleando los diferentes tipos de capitel como elementos que indicaban y diferenciaban espacios, atribuyendo, en función de su riqueza ornamental, distintas características a la zona en la que se ubicaban. En otros términos, los nuevos intereses simbólicos se correspondían con la expresión de una nueva sensibilidad y actitud en clara relación a la religión<sup>233</sup>.

Con todo, a lo largo de la Edad Media, la transmisión de Vitruvio conoció una doble vía; por una parte, en el seno del taller arquitectónico, en el que los maestros

---

<sup>231</sup> ONIANS, J.: *Classical Art and the Cultures of Greece and Rome*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1999, 193-199 y 234-238.

<sup>232</sup> *NH XXXVI*, 178-179. El pasaje de San Isidoro está en *Etymologiarum sive originum libri XX*, XV, 8, 13 (cit. en ONIANS: *Bearers*, 74).

<sup>233</sup> Véase al respecto ONIANS: *Bearers*, 59-129.

formaban a sus alumnos en una serie de conocimientos, casi considerados secretos en el seno de una sociedad cerrada<sup>234</sup>, cuya transmisión era oral y centrada, sobre todo, en relaciones de arquitectura y matemática, cuya raigambre era más bien euclidiana y en la que Vitruvio solía aparecer como evocación culta de un principio de autoridad<sup>235</sup>. La segunda vía, y más interesante en nuestro discurso, fue la copia del texto vitruviano en *scriptoria* monásticos y comerciales. De este modo, y aun cuando las evocaciones simbólicas fueron más bien escasas, la integridad del tratado de Vitruvio fue salvaguardada y legada al futuro<sup>236</sup>.

Lo que más nos interesa en este discurso es que uno de estos textos vitruvianos datado en el siglo IX, el denominado manuscrito Harleianus 2767, fue descubierto por Poggio Bracciolini en la biblioteca monástica de Saint Gall hacia el año 1414, y en cierto modo el hecho de que la persona adecuada se tropezase con este texto tuvo bastante que ver con que el autor romano fuera estudiado en verdadera profundidad, llegando a convertirse sus palabras, casi, en una verdad de fe que iluminarían la senda por la que la reflexión humanística sobre la arquitectura antigua se desarrolló, a partir del concepto de imitación y la concepción de la arquitectura clásica como un sistema semiótico<sup>237</sup>.

Exponiéndolo de una manera muy sintética, debido a su relativa importancia para la comprensión de Caramuel, la tratadística del siglo XV podría ser vista como un “capítulo instructivo” de la historia de la teoría de la arquitectura, habida cuenta que propone la posibilidad de resucitar la arquitectura de los antiguos a partir de dos vías: la textual y la arqueológica, esto es, el estudio de Vitruvio y las propias realizaciones constructivas romanas<sup>238</sup>. En este sentido, y aún cuando los órdenes llegaron a ser

---

<sup>234</sup> FRANKL, P.: “The Secret of Mediaeval Masons”, *AB* 27 (1945), 46-60. Aporta información interesante al respecto RECHT, R.: *Il disegno d'architettura. Origine e funzioni*. Milán: Jaca Book, 2001.

<sup>235</sup> RYKWERT, J.: “On the Oral Transmission of Architectural Theory”, en *Les traités*, 31-48.

<sup>236</sup> Pueden verse al respecto los trabajos de KRINSKY, C.H.: “Seventy-eight Vitruvius Manuscripts”, *JWCI* 30 (1967), 36-70, en cierto modo CONANT, K.J.: “The After-Life of Vitruvius in the Middle Ages”, *JSAH* 27 (1968), 33-38 y la síntesis de PAGLIARA, P.N.: “Vitruvio da testo a canone”, en *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia* (ed. S. Settis). Turín: Einaudi, 1986, 3-85.

<sup>237</sup> Algunos de los trabajos más recientes sobre estos temas son GÜNTHER, H.: “Alberti, gli umanisti contemporanei e Vitruvio”, en *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura*, 33-44; ACKERMAN, J.S.: “Imitation”, en *Antiquity and Its Interpreters*, 9-16; THOENES, C.: “Patterns of Transumption in Renaissance Architectural Theory”, en *Antiquity and Its Interpreters*, 191-196 y BROTHERS: “Architecture, Texts, and Imitation”, 82-101.

<sup>238</sup> BETTS, R.: “*Si come dice Vetrivio*: Images of Antiquity in Early Renaissance Theory of Architecture”, en *Antiquity and Its Interpreters*, 244-257 y PAYNE, A.A.: *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*. Nueva York: Cambridge University Press, 1999.

cargados de connotaciones políticas<sup>239</sup>, los tratadistas se encargarán, básicamente, de hacer inteligible el legado vitruviano<sup>240</sup>, y de cargar los órdenes de valores sociales y morales<sup>241</sup>, puesto que casi había que reinventar el texto ya que, como decía Alberti, “me causaba pesar que los testimonios, tan abundantes y tan señalados, de los escritores se hubieran perdido por la adversidad de las circunstancias y de los hombres, de tal modo que apenas teníamos como solo superviviente de un naufragio de tal magnitud a Vitruvio, autor muy competente sin duda ninguna, pero tan golpeado y castigado por el paso del tiempo, que en multitud de pasajes faltan muchas cosas y en muchos otros echas en falta bastantes más. Había que añadir el hecho de que hubiera transmitido esos conocimientos en una lengua nada culta: en efecto, su latín es tal que los latinos dicen que quiso parecer griego, mientras que los griegos aseguran que escribió en latín; de modo que el hecho mismo muestra por sí solo que no fue ni latino ni griego, lo que equivale a decir que quien escribió de un modo tal que no podemos entenderle, no escribió para nosotros”<sup>242</sup>.

Alberti es precisamente el siguiente tratadista en que nos debemos detener para poder comprender el pensamiento de Caramuel, toda vez que debemos tener en cuenta un invento que influirá de modo decisivo en la evolución y la difusión de la teoría de la arquitectura: la imprenta<sup>243</sup>. Éste es un dato importante porque fue precisamente en los años finales del siglo XV cuando la impresión y difusión de la obra de Vitruvio y los vitruvianistas empezó a tener lugar. En el año 1485 se imprimió por primera vez el tratado sobre arquitectura que Alberti había redactado hacia 1452, vio la luz por primera vez una edición impresa de Vitruvio (Sulpizio da Veroli, 1486)<sup>244</sup>, apareció el primer

---

<sup>239</sup> ONIANS, J.: “Brunelleschi: Humanist or Nationalist?”, *AH* 5 (1982), 259-272 y “Pourquoi les ordres?”, en *L'emploi des ordres dans l'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1992, 325-333.

<sup>240</sup> Algunos autores han propuesto que esto se logró haciendo ejercicios de retórica a la ciceroniana. Es la postura de ECK, C. van: “Architecture, Language, and Rhetoric in Alberti's *De Re Aedificatoria*”, en *Architecture and Language*, 72-81 y RYKWERT, J.: “Theory as Rhetoric: Leon Battista Alberti in Theory and in Practice”, en *Paper Palaces*, 33-50.

<sup>241</sup> ONIANS, J.: “L.B. Alberti and Filarete”, *JWCI* 34 (1971), 96-114; “Filarete and the *qualità*: Architectural and Social”, *AL* 38-39 (1973), 116-128 y *Bearers*, 147-224.

<sup>242</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, VI, 1.

<sup>243</sup> Sobre el papel de la imprenta en la difusión de la teoría de la arquitectura véase CARPO, M.: *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*. Milán: Jaca Book, 1998 y “The Making of the Typographical Architect”, en *Paper Palaces*, 158-169.

<sup>244</sup> Resulta interesante indicar que esta edición fue dedicada al cardenal Raffaello Riario. Véase HOLLINGSWORTH, M.: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid: Akal, 2002, 309.

libro ilustrado que trata sobre arquitectura (la *Hypnerotomachia Poliphili*)<sup>245</sup>, y se publicó el primer Vitruvio ilustrado (Fra Giocondo, 1511) y su primera traducción italiana ilustrada (Cesariano, 1521).

La importancia que en nuestro estudio tuvo la imprenta fue, ni más ni menos, el ser el medio que permitió que Caramuel conociese otros tratados arquitectónicos. Sabemos que había leído el de Vitruvio<sup>246</sup>, del que ya hemos hablado y, de los escritos publicados en el siglo XV, solamente el de Alberti, motivo por el cual nos detendremos en él.

El tratado arquitectónico de Alberti, *De re aedificatoria*, es el primer tratado dedicado íntegramente al arte de construir desde el de Vitruvio, y cuyo autor, más que un arquitecto, hemos de considerar un verdadero humanista<sup>247</sup>. Su tratado sobre materia arquitectónica, cuya estructura es diferente a la del vitruviano<sup>248</sup>, llevó a cabo una profunda transformación en la teoría de la arquitectura al haber convertido la arquitectura pagana en un modelo teórico aceptable a ojos de los cristianos de su

---

<sup>245</sup> Esta obra anónima fue atribuida por Jacques Gohorry, ya en el siglo XVI, a Francesco Colonna, puesto que hay un acróstico que se repite al principio de cada capítulo que dice “Poliam frater Franciscus Columna peramavit”. Desde entonces, la gran mayoría de los investigadores sostienen esta autoría, e incluso se ha tratado de trazar la biografía del autor que, según las hipótesis es un clérigo véneto o un noble romano. Con todo, algunas voces disienten y ya Gnoli sugirió que tras los hábitos de fray Francesco se podría ocultar un humanista ilustre que quisiera conservar el anonimato, debido al carácter pagano y licencioso del libro. La tesis más extrema aventurada hasta el momento atribuye la obra, ni más ni menos que al propio Leon Battista Alberti. Véase LEFAIVRE, L.: *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1997. Una interesante síntesis historiográfica la proporciona BROWN, P.F.: *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1996, 287-290.

<sup>246</sup> Concretamente Caramuel afirma haber leído la traducción italiana de BARBARO, D.: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio* [1567]. Milán: Il Polifilo, 1987, la recopilación de textos editada por Juan Laët impresa en Ámsterdam en 1649 y el diccionario de BALDO, B.: *De verborum vitruvianorum significatione*. s.l.: Augustae Vindelicorum, 1612, así como la edición comentada de PHILANDRIER, G.: *Guilielmi Philandri Castilionii Galli Civis Ro. in decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes*. Roma: Andrea Dossena, 1544. Dos recientes e interesantes trabajos sobre la interpretación de Barbaro del texto vitruviano son ACKERMAN, J.S.: “Daniele Barbaro e Vitruvio” [1996], en *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milán: Electa, 2003, 189-201 y MITROVIC, B.: “Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' *De Architectura*”, *SCJ* 19 (1998), 667-688. Sobre Philandrier destaca la tesis doctoral de LEMERLE, F.: *Architecture et humanisme au milieu du XVIème siècle: Les Annotationes de Guillaume Philandrier. Introduction, traduction et commentaire, livres I-V*. Tours: Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1991, y numerosos artículos de la misma autora, como por ejemplo “Genèse de la théorie des ordres: Philandrier et Serlio”, *RA* 103 (1994), 33-41; “Philandrier et le texte de Vitruve”, *MEFR-IM* 106/2 (1994), 517-529 y “On Guillaume Philandrier: Forms and Norm”, en *Paper Palaces*, 186-198. Sobre las traducciones de Vitruvio en el siglo XVI y sus diferentes propuestas véase LONG, P.O.: *The Vitruvian Commentary Tradition and Rational Architecture in the Sixteenth Century. A Study in History of Ideas*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Maryland, 1979.

<sup>247</sup> Uno de los más recientes trabajos de carácter general publicados sobre Alberti es el de GRAFTON, A.: *Leon Battista Alberti. Un genio universale* [2000]. Roma-Bari: Laterza, 2003.

<sup>248</sup> Sobre este tema véase KRAUTHEIMER, R.: “Alberti and Vitruvius” [1963], en *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*. Londres: London University Press, 1971, 323-332 y el más reciente trabajo de ECK, C. van: “The Structure of *De Re Aedificatoria* Reconsidered”, *JSAH* 57 (1998), 280-297.

época, tomando para ello como herramienta fundamental la teoría del decoro<sup>249</sup>. Para Alberti, que dividió de una manera muy clara la diferencia entre la estructura arquitectónica y la decoración, “en todo el arte de construir el principal elemento de ornamentación radica, con seguridad, en las columnas”<sup>250</sup>.

Es esta la razón que lo mueve a desarrollar el tema con detenimiento y recurre al mundo antiguo para contar una historia similar a la vitruviana sobre el origen de los órdenes que, según Alberti, los antiguos habían utilizado siguiendo las proporciones 1 a 7 para el dórico, 1 a 9 para el jónico y 1 a 8 para el corintio<sup>251</sup>. Sin embargo, sostiene Alberti en otro lugar que, los arquitectos probablemente diseñaran los edificios siguiendo las proporciones del cuerpo del hombre, cuya anchura de hombros es un sexto de su altura y en cuyo cuerpo la distancia entre el ombligo y los riñones es de un décimo de dicha altura. De este modo, y teniendo en cuenta que entre esas proporciones 1 a 6 y 1 a 10 fueron construidas las columnas, infiere Alberti que los hombres, guiados por el innato sentido de la percepción de lo armónico, renunciaron a ambos tipos extremos y tomaron como proporcionales las medias aritméticas entre 6 y 10, de manera tal que el justo medio (1:8) sería el adecuado para el orden jónico, la media entre los términos inferiores sería el adecuado para el dórico, es decir, 1 a 7, y la media entre los superiores, 1 a 9, la proporción óptima para el orden corintio<sup>252</sup>. Eso sí, especifica ya Alberti que el corintio es un orden con entidad propia, no como Vitruvio para quien la diferencia entre jónico y corintio consistía únicamente en el capitel.

Por otra parte, y aunque no sea de una manera muy clara, Alberti trata de recoger el testigo que Vitruvio dejó, casi abandonado, e intentó entender a qué se refería el autor latino cuando en su tratado habla de los templos toscanos, y dice que las columnas de los mismos han de tener una relación entre el diámetro del imóscapo y la altura de 1 a 7<sup>253</sup>. Alberti hablará de tratadistas que dividieron los órdenes en “dórico, jónico, corintio y toscano”, toda vez que afirma que existen “tres tipos de capitel (...): el dórico –aunque hallo que este mismo tipo estuvo en uso entre el antiquísimo pueblo de los etruscos–, (...) el jónico y el corintio”<sup>254</sup>. De este modo Alberti ya deja sembrada parte de la

---

<sup>249</sup> ECK, C. van: *Organicism in Nineteenth Century Architecture. An Inquiry into Its Theoretical and Philosophical Background*. Ámsterdam: Architecture and Nature Press, 1994, 45.

<sup>250</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, VI, 13.

<sup>251</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, VII, 6.

<sup>252</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, IX, 7.

<sup>253</sup> VITRUVIO: *De architectura*, IV, 7.

<sup>254</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, I, 9 y VII, 6. Sobre la presencia de “lo etrusco” en el Quattrocento puede verse CHASTEL, A.: “L’ ‘etruscan revival’ du XVe siècle”, *Revue archéologique* (1959), 165-180 y VICKERS, M.: “Imaginary Etruscans: Changing Perceptions of Etruria since the Fifteenth Century”,

discordia, al no sintetizar ni exponer de un modo claro y conciso su teoría de los órdenes arquitectónicos, cuyo número, quizá, haya sido aumentado hasta cinco, legando así a los futuros tratadistas nuevas interpretaciones y nuevos problemas.

Sea como fuere, Alberti manifiesta en numerosos lugares de su tratado que es necesario comprobar el texto vitruviano cotejándolo con la realidad y, haciendo esto llega a la conclusión que las proporciones que Vitruvio había propuesto “no siempre fueron respetadas entre nuestros antepasados latinos”<sup>255</sup>. Asimismo, esta observación lo lleva a darse cuenta de la existencia de otro orden, que él denomina “itálico” y que incorporaría “a sus capiteles cuantos ornamentos hay en los demás”<sup>256</sup>, y que no hay que confundir “con todos los demás procedentes del extranjero”<sup>257</sup>. El que hoy conocemos como orden compuesto fue extraordinariamente empleado a lo largo de la época imperial y, a partir del siglo IV, también en la arquitectura cristiana, pero Alberti se aproxima a él en unos términos claramente relacionados con su marcado nacionalismo que, quizá, no sólo quisiera establecer las diferencias entre Grecia y Roma, sino también, y ya en sus tiempos, entre Italia y Alemania y Francia, y que además de en los órdenes se podría rastrear en su concepción del idioma y de la historia de la arquitectura<sup>258</sup>.

El siguiente gran paso en la teoría arquitectónica relativa a los órdenes y necesaria para comprender el pensamiento de Caramuel, tiene lugar en la Roma de principios del siglo XVI en el círculo arquitectónico de Donato Bramante. Esto es así, en primer lugar, porque hoy se suele considerar que fue en este entorno donde se gestaron las primeras sugerencias para convertir en cristianos los órdenes arquitectónicos clásicos<sup>259</sup>. Asimismo, es en una obra de Bramante, concretamente la famosa escalera de caracol del Belvedere Vaticano, donde aparece por primera vez un

---

*Hephaistos. Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis der Archäologie, Kunstwissenschaft und angrenzender Gebiete* 7/8 (1985-86), 153-168.

<sup>255</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, VII, 6.

<sup>256</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, VII, 8.

<sup>257</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, VII, 6.

<sup>258</sup> Sobre la idea del nacionalismo tras el calificativo “itálico”, han incidido, por ejemplo, ONIANS: *Bearers*, 149-150 y van ECK: *Organicism*, 45. Sobre el nacionalismo en los pioneros capiteles renacentistas brunelleschianos véase ONIANS: “Brunelleschi” y “The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought”, en *Les traités*, 169-178. Cf. THOENES, C.: “«Specie» ed «ordine» di colonne nell’architettura del Brunelleschi”, en *Filippo Brunelleschi. La Sua opera e il suo tempo*. Milán: Centro Di, 1980, II: 459-469. Sobre la posible oposición formal entre Brunelleschi y Alberti véase TRACHTENBERG, M.: “An Observation on Albert’s Choice of Antique Models: the Anxious Shadow of a Brunelleschian Anti-Canon”, en *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura*. Firenze: Leo S. Olschki, 1999, 71-78.

<sup>259</sup> Puede verse al respecto ONIANS, J.: “Storia di architettura e storia di religione: Bramante, Raffaello e Baldassare Peruzzi”, en *Roma e l’antico*, 131-147 y *Bearers*, 225-246.



orden toscano, que de este modo se presenta como el primer tratado sobre los órdenes arquitectónicos del Cinquecento, no escrito, pero sí edificado<sup>260</sup>. Estas ideas, y tantas otras, probablemente estarían recogidas en el tratado de arquitectura que compuso el propio Bramante, que estaría integrado por cinco libros, y que lamentablemente no hemos conservado<sup>261</sup>.

Por otra parte, sabemos que Peruzzi formó parte del círculo de Bramante, que escribió también libros sobre arquitectura actualmente perdidos<sup>262</sup>, y que fue el maestro de Sebastiano Serlio, la verdadera clave escrita y publicada para difundir las ideas de este grupo arquitectónico<sup>263</sup>. Esto no sólo sirve para explicar y complementar las ya por sí claras evidencias visuales que se pueden rastrear en conocidos diseños atribuidos a Bramante y que, probablemente tamizados por Peruzzi, recoge Serlio en su famoso tratado de arquitectura, sino que además es la clave intelectual que vincula las teorías que en la obra de Bramante sólo se pueden ver en la práctica, con el texto que Serlio publicó a partir del año 1537, y en el que aparece escrita por vez primera la idea del significado cristiano de los órdenes arquitectónicos.

Sostiene Serlio a lo largo de las páginas de su *Cuarto Libro* que, a pesar de que los antiguos dedicaron sus edificios a los dioses utilizando los órdenes en virtud de sus inherentes características, en los tiempos modernos sería necesario adaptar dicho sistema a las nuevas costumbres cristianas. De este modo, y en relación al dórico, cuenta Serlio que “los antiguos dedicaron esta obra dórica a Júpiter, a Marte, a Hércules y a algunos otros dioses robustos. Pero tras la Encarnación de Cristo nosotros cristianos

---

<sup>260</sup> THOENES; GÜNTHER: “Gli ordini architetonici”, 267. Sobre los órdenes en Bramante y la escalera del Belvedere véase DENKER-NESEL RATH, C.: *Die Säulenordnungen bei Bramante*. Worms: Wernersche Verlag, 1990 y *Bramante's Spiral Staircase*. Ciudad del Vaticano: Tipografía vaticana, 1996. Para una interpretación en clave musical de escalera del Belvedere véase ONIANS, J.: “On how to listen to High Renaissance Art”, *AH* 7 (1984), 411-437. Sobre la relación de Bramante con Cesariano véase, por citar los trabajos más recientes, ROWLAND, I.D.: “Vitruvius in Print and in Vernacular Translation: Fra Giocondo, Bramante, Raphael and Cesare Cesariano”, en *Paper Palaces*, 105-121 y ROVETTA, A.: “Cesariano, Bramante e gli studi vitruviani nell'età di Ludovico il Moro”, en *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo* (ed. C.L. Frommel; L. Giordano; R. Schofield). Venecia: Marsilio-CISA, 2002, 83-98. Sobre Cesariano puede verse la tesis doctoral de KRINSKY, C.H.: *Cesare Cesariano and the Como Vitruvius Edition of 1521*. Ann Arbor (Michigan): UMI Diss. Service, 1993.

<sup>261</sup> Sobre esta cuestión ya llamó la atención von Schlosser. El dato lo proporcionaría DONI, A.F.: *Libreria seconda*. Venecia 1555, 44, y concretamente habría escrito un tratado titulado *Architectura*, una obra *Sul lavoro tedesco* y una *Pratica*.

<sup>262</sup> Las primeras referencias a una actividad teórica en Peruzzi aparecen en Serlio, Giovan Francesco Fortuna, Vasari, Danti, Lomazzo, Sallustio Peruzzi, Ligorio y Cellini. Véase al respecto BURNS, H.: “Baldassare Peruzzi and Sixteenth Century Architectural Theory”, en *Les traités*, 207-226.

<sup>263</sup> En relación a la presencia del pensamiento de Peruzzi en Serlio véase GÜNTHER, H.: “Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio”, en *Les traités*, 227-246. Para una visión de síntesis de la personalidad de Serlio puede verse ONIANS, J.: “Serlio and the History of Architecture”, en *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea. Atti del Colloquio CIHA 1990* (ed. G. Perini). Bologna: Nuova Alfa, 1992, 181-200 y *Bearers*, 263-286.

tenemos que proceder de distinta manera, por lo tanto, teniendo que edificar un templo consagrado a Jesucristo Redentor Nuestro o a San Pablo, o a San Pedro o a San Jorge o a otros santos similares que no hayan sido soldados de profesión pero que hayan sido fuertes y valerosos al exponer la vida por la fe de Cristo, tenemos que adoptar para ellos el género dórico”<sup>264</sup>. Mientras tanto, el jónico debería ser usado en la arquitectura religiosa dedicada “a esos santos cuya vida haya sido dura y tierna y también a las santas de vida matronil”<sup>265</sup>. Por cuanto respecta al corintio, afirma Serlio que “habiendo de hacer un templo sagrado de este orden, debe dedicársele a la Virgen María, Madre de Jesucristo. Redentor nuestro (...) y así a todos esos santos y santas que han llevado una vida de pureza (...) se harán de esta manera los monasterios y los claustros que encierran a las vírgenes dedicadas al culto divino; también se podrá usar este orden para las casas públicas o privadas o para los sepulcros que se erigirán a las personas de vida honesta y casta”<sup>266</sup>. Conviene recordar al respecto que existía un sólido precedente de la presencia del orden corintio en templos dedicados a la Virgen; el Panteón romano, considerado por los arquitectos del Renacimiento como una de las más excelsas obras constructivas legadas por la sacrosanta Antigüedad, que fue transformado durante el pontificado de Bonifacio IV en iglesia dedicada a la Virgen y, de esta manera, en el año 614, los demonios fueron expulsados de dicho templo, ejemplo de *superbia* pagana que sólo se podría haber construido con ayuda del propio demonio<sup>267</sup>. No podemos saber hasta qué punto el Panteón inspiró esta teoría, pero quizá fue un importante sustento para la aceptación de dicha tesis, puesto que era un perfecto y paradigmático ejemplo de arquitectura clásica, cristianizada y virginalizada, en el que el corintio podía leerse como una metáfora pétrea que evocaba arquitectónicamente la presencia de la Madre de Dios.

---

<sup>264</sup> SERLIO: *L'architettura*, IV, 6.

<sup>265</sup> SERLIO: *L'architettura*, IV, 7. Para un estudio formal de los tipos de capitel jónico existentes en la Italia del Renacimiento puede verse LOSITO, M.: *Il capitello ionico nel Rinascimento italiano toscano, romano e veneto (1423-1570)*. Tesis doctoral inédita, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1993.

<sup>266</sup> SERLIO: *L'architettura*, IV, 8, 47v.

<sup>267</sup> Véase BUDDENSIEG, T.: “Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance”, en *Classical influences in the European Culture A.D. 500-1500* (ed. R. Bolgar). Cambridge: Cambridge University Press, 1971, 259-267 y “Criticism of Ancient Architecture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, en *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700* (ed. R. Bolgar). Cambridge: Cambridge University Press, 1976, 335-348. Existe, de hecho, un texto de Hermann de Fritzlar (ca. 1350) sobre la destrucción de Bonifacio IV de los ídolos y de la huida de 72 demonios de las estatuas rotas del Panteón; “der Romer apgot, der Tuvel, nam den Tynaphel obene von der Kirchen... Disen furte her von sente Peters munster... und das loch an der Kirchen, do der Tynaphel uffte stunt, daz stet noch offen, unde enmac nimant vorbuwen”. Cit. en BUDDENSIEG: “Criticism and Praise”, 260.

En otro orden de cosas, hay que reconocer que Serlio fue el primer tratadista que dedicó numerosos esfuerzos al toscano. Como buen epígono de la tradición bramantesca no podía olvidar las columnas inferiores de la escalera de caracol vaticana pero, sin embargo, fue más allá en su consideración de este orden, proponiendo un paralelismo entre el toscano y el rústico que tendrá ecos textuales, por ejemplo, en Vasari y Scamozzi, y que se basaba en que el toscano era el orden más rústico, el más fuerte y el de menor sutileza y gracilidad y que, por tanto, y teniendo en cuenta que los antiguos habían dedicado sus edificios a los dioses en función de su naturaleza robusta o delicada, el toscano sería el modo constructivo óptimo para las fortificaciones, las puertas de ciudades, los castillos, lugares donde conservar tesoros, munición y artillería, prisiones, puertos y edificaciones relacionadas con la guerra<sup>268</sup>. Sin embargo, el compuesto lo define con vacilaciones como una “quasi quinta maniera”<sup>269</sup>.

En conclusión, el arquitecto boloñés estaba proponiendo un nuevo y exhaustivo modo de aplicar las reglas relativas del empleo de los órdenes arquitectónicos, haciendo una transposición semántica de los mismos a un sentido eminentemente cristiano y profano, toda vez que estableció –o al menos, publicó por primera vez– que el canon de los órdenes sigue un simple principio unitario formal, de modo que en la sucesión toscano, dórico, jónico, corintio, compuesto, éstos aumentan progresivamente de elegancia al aumentar en sus proporciones de 6 a 10 diámetros respectivamente, así como en su ornamentación y decoración<sup>270</sup>.

Sin lugar a dudas, la reforma semántica a la que Serlio sometió los órdenes tuvo un predicamento extraordinario que, en cierto modo, se vio refrendado por el absoluto silencio que otros tratadistas de su siglo mantuvieron en relación a este tema. Aún cuando suponga romper el hilo cronológico, hay que indicar que la temática de los valores semánticos asociados a los órdenes continuó desarrollándose –e influyó directamente en Caramuel– en Inglaterra de manos de John Shute y Henry Wotton, quienes identifican los órdenes arquitectónicos con tipos humanos específicos y determinados valores simbólicos de raigambre claramente serliana aunque, debido a su temática, serán desarrollados de una manera más específica en el siguiente capítulo

---

<sup>268</sup> Esta propuesta teórica tuvo una notable aceptación en la arquitectura italiana de los años centrales del siglo XVI, tal y como ha demostrado ACKERMAN, J.S.: “The Tuscan/Rustic Order: a Study in the Metaphorical Language of Architecture”, *JSAH* 42 (1983), 15-34.

<sup>269</sup> SERLIO: *L'architettura*, IV, 8.

<sup>270</sup> Con respecto a los órdenes en Serlio, GÜNTHER, H.: “Serlio e gli ordini architettonici”, en *Sebastiano Serlio* (ed. C. Thoenes). Milán: Electa, 1989, 154-168 y ONIANS: *Bearers*, 263-286.

(III.2.2.3). Reste en todo caso indicada la idea de que, en cuanto concierne a las proporciones, estos dos tratadistas mantuvieron las propuestas por Serlio<sup>271</sup>.

Continuando en el mundo italiano, la racionalización clasicista de la arquitectura, cuyos máximos exponentes quinientistas fueron Vignola y Palladio, confirió a los órdenes un nuevo tono. El primero de ellos publicó en 1562 su celeberrima *Regola delle cinque ordini d'architettura*, uno de los tratados de arquitectura más difundidos en la Historia, y que ha conocido más de 250 ediciones. Una de las claves del éxito de esta obra, y uno de los motivos de su gran importancia en la difusión del lenguaje clásico, radica en que Vignola se planteó el sistema de los órdenes como un esquema inicial abstracto que trataba de responder al diseño integral de cada uno de los diferentes órdenes, pero partiendo de sencillas premisas matemáticas que relacionarían las proporciones de pedestal, columna y entablamento. De este modo, el diseño de los órdenes y su aplicación a la arquitectura se convertía en una sencilla operación matemática que cualquiera podría llevar a cabo, puesto que el basamento habría de tener un tercio de la altura de la columna y el entablamento un cuarto de la misma, y en la columna, la única proporción que se habría de mantener sería que su altura habría de seguir unas proporciones en virtud del orden seleccionado, a saber, siete diámetros en el toscano, ocho en el dórico, nueve en el jónico, y diez diámetros tanto en el corintio como en el compuesto. Así, Vignola expone de una manera clara y definitiva, concisa, y con una argumentación eminentemente matemática, cuál era el modo correcto de utilizar los órdenes arquitectónicos, al menos en cuanto a sus proporciones se refiere, un aspecto del diseño en el que ninguno de los tratadistas anteriores a él se había involucrado de una manera tan diáfana, y así llega a convertir un lenguaje constructivo en una normativa precisa sobre el buen uso de las proporciones que se deben usar en el arte de la edificación. Además, Vignola se diferencia de todas las teorías renacentistas porque considera que el dogma no ha de ser Vitruvio, sino “la mia regola”, es decir, una reglamentación que él establece con criterios puramente pragmáticos, funcionales, y que renuncian a cualquier intento de legitimación histórica o metafísica, huyendo de este modo del problema humanístico de concebir a Vitruvio y los monumentos romanos como fuentes de la verdadera arquitectura, y crea así unas reglas novedosas que sean fáciles y, sobre todo, que funcionen en la práctica

---

<sup>271</sup> SHUTE, J.: *The First and Chief Groundes of Architecture*. Londres: Thomas Marshe, 1563; WOTTON, H.: *The Elements of Architecture*. Londres: John Bill, 1624.

arquitectónica<sup>272</sup>. Sin embargo, Vignola introduce en su tratado un elemento discordante, y es el modo de diseñar las columnas de fuste espiraliforme, citando como ejemplo las que se conservan en San Pedro del Vaticano<sup>273</sup> [Lám.5]. De este modo, además de proponer un sistema canónico para su diseño, crea un problema que no resuelve, y es cómo habría de integrarse este tipo de columna en el sistema cerrado de los cinco órdenes.

Con respecto a Andrea Palladio, su actitud hacia el diseño de las columnas, tal y como él mismo nos lo relata, es mucho más arqueológica<sup>274</sup>. Con todo, y siempre en relación a los órdenes, lo que más destaca de su obra es que por fin aparecen tratados los cinco en relación de igualdad en la teoría arquitectónica italiana, puesto que fue el primero en “encontrar” ejemplos antiguos para el orden toscano, en “la Arena de Verona, la Arena y el Teatro de Pola, y muchos otros”<sup>275</sup>, un orden que anteriormente sólo aparecía como una cita de base literaria y no arquitectónica, toda vez que define de un modo detallado el orden compuesto, que anteriormente se consideraba una especie de mezcolanza de elementos diversos<sup>276</sup>. Asimismo, prescinde Palladio de todo valor simbólico asociado a los órdenes, consiguiendo de este modo que las columnas que él propone puedan ser utilizadas en todo tipo de edificios, al margen de su forma, su función y su contexto, eso sí, manteniendo unas proporciones determinadas: 1 a 7 el toscano, 1 a 7 ½ ó 1 a 8 en el caso de dórico, 1 a 9 el jónico, 1 a 9 ½ el corintio y, finalmente 1 a 10 el compuesto<sup>277</sup>.

Este afán por fijar reglas, que convivió armónicamente con una considerable experimentación formal<sup>278</sup>, tuvo como consecuencias, por una parte, un esfuerzo desmesurado por el estudio de las ruinas de Roma y sus medidas, y por otro, la creación

<sup>272</sup> Sobre los órdenes en Vignola destacan los trabajos de Christof Thoenes, especialmente “Vignolas *Regola delli cinque ordini*”, *RJK* 20 (1983), 345-376.

<sup>273</sup> VIGNOLA, G.B. da: *Regola delle cinque ordini d'architettura*. s.n.t., [1562], 31.

<sup>274</sup> PALLADIO: *Quattro libri*, I, XII, 15. (“Pondré por partes las medidas de cada uno de ellos, no tanto según lo que nos enseña Vitruvio, cuanto según aquello que he advertido en los edificios antiguos”).

<sup>275</sup> PALLADIO: *Quattro libri*, I, XIII, 19.

<sup>276</sup> PALLADIO: *Quattro libri*, I, XVIII, 44-49.

<sup>277</sup> Sobre los órdenes en Palladio puede verse GÜNTHER, H.: “Palladio e gli ordini di colonne”, en *Andrea Palladio: nuovi contributi* (ed. A. Chastel; R. Cevese). Milán: Electa, 1990, 182-197.

<sup>278</sup> Sobre estas experimentaciones pueden verse los trabajos de Alina Alexandra Payne, como por ejemplo su ya citado libro *The Architectural Treatise* o sus artículos “*Mescolare, composti*, and Monsters in Italian Architectural Theory of the Renaissance”, en *Disarmonia, brutezza e bizzarria nel Rinascimento* (ed. L. Secchi Tarugi). Florencia: Franco Cesati, 1998, 273-294; “Architects and Academies: Architectural Theories of *Imitatio* and the Literary Debates on Language and Style”, en *Architecture and Language*, 118-133; “*Ut Poesis Architectura*. Tectonics and Poetics in Architectural Criticism circa 1570”, en *Antiquity and Its Interpreters*, 145-158.

de estas normas generales de aplicación en el diseño global de cada uno de los cinco órdenes clásicos.

Con todo, y al margen de todas las variantes simbólicas que se hayan podido buscar en los órdenes durante esta época, empiezan a hacerse patentes ciertas cuestiones que demostraban que el texto de Vitruvio quizá no fuera todo lo infalible que se desease y que el sistema a cuya construcción se habían dedicado tan sobrehumanos esfuerzos, quizá no fuese realmente exacto y quizá tuviese alguna fisura interna. Además de la discordancia de la columna torsa que Vignola incluye en su tratado, Pietro Cataneo en su segunda edición de la *Architettura* (1567) –en la que añade otros cuatro libros, el quinto de ellos sobre las columnas–, indica que no todos los arquitectos de la antigüedad fueron buenos en su profesión, de tal manera que no hubo unanimidad en las proporciones habida cuenta del error de éstos. La consecuencia fue que arquitectos posteriores, cometiendo la misma equivocación que los antiguos, tomaron por buenas medidas erróneas. De la misma manera, Cataneo corrige a Vitruvio en la proporción que deberían tener las columnas toscanas, de los siete diámetros vitruvianos a los seis que éste propone, tal y como ocurría con las columnas trajana y de Antonino Pío<sup>279</sup>. Mientras tanto, en Francia Philibert de l'Orme rompe tajantemente las reglas del juego al crear un nuevo orden que sería paradigmático de lo francés (1567)<sup>280</sup> [Lám.6].

Pero sin lugar a dudas, la gran estocada al sistema de los cinco órdenes clásicos se la asestaron los padres jesuitas Prado y Villalpando al llevar a cabo su reconstrucción del Templo de Jerusalén a partir de los textos sagrados, proponiendo la existencia de un nuevo orden primordial que generaría los cinco clásicos y que habría sido diseñado por Dios y materializado en el edificio hierosolimitano. Sus formas las hemos visto en el capítulo precedente; columna de proporciones similares a las del corintio, friso con triglifos y metopas parecido al dórico y capitel con dátiles y hojas de palma [Lám.7]. Esta obra, cuyo eco en los ambientes intelectuales de su época fue desmedida no era un

---

<sup>279</sup> CATANEO: *L'Architettura*, V, 1-6. Los fragmentos más elocuentes dicen: “Conviene tener presente que es posible encontrar algunos ornamentos antiguos con bastantes imperfecciones, y éstos pueden ser vistos en diversos lugares de Italia y otras regiones. Pero también Roma, la reina de ellas, incurre en un defecto semejante, puesto que en esta ciudad se encuentran algunos de dichos ornamentos que tienen más miembros de lo que es conveniente, y éstos se asemejan a un hombre que tenga más de una nariz” (V,1); “No faltan ni siquiera los que son bastante ignorantes y que yendo a Roma a medir diversas molduras o elementos ornamentales [*ordini degli ornati*] (...) no distinguiendo lo bueno de lo malo, ni comprendiendo o no queriendo comprender a Vitruvio” (V,1); “Encontrándose grandes imperfecciones en muchas cosas antiguas y en diversas molduras de Roma, y otros lugares de Italia, e incurriendo Sebastiano Serlio en el común error” (V,6); En relación a las proporciones del toscano, CATANEO: *L'architettura*, V, 3. Cf. VITRUVIO: *De architectura*, IV,7.

<sup>280</sup> L'ORME: *Premier Tome*, 219v y ss. Véase, por ejemplo, PÉROUSE de MONTCLOS, J.-M.: “Le Sixième Ordre d'Architecture, ou la Pratique des Ordres Suivant les Nations”, *JSAH* 36 (1977), 223-240.

intento de hacer saltar por los aires el sistema clásico que con tantos esfuerzos habían convertido ya en un canon Serlio, Vignola y Palladio, puesto que este estudio no pretendía reestructurar el sistema de los órdenes, sino simplemente estudiar la imagen que el único edificio presuntamente diseñado por Dios debía de tener y, por ende, cuál era la forma que tenían las famosas columnas que el Templo tenían.

Sin embargo, esto suponía un problema añadido, que era el de conciliar las columnas torsas que se conservaban en el Vaticano y que presuntamente eran “columnas salomónicas” con la idea de salomónica que proponía Villalpando, una herencia que recogerá claramente Caramuel<sup>281</sup>. Sea como fuere, parece claro que tras el Concilio de Trento, y teniendo en cuenta la apoyatura bíblica, el problema de las columnas salomónicas vendría a ser el verdadero detonante que haría saltar por los aires el sistema arquitectónico que los teóricos del primer Renacimiento, y sobre todo los del siglo XVI habían soñado con entender y resucitar, y que no era otro que el presuntamente empleado por los antiguos para alcanzar la belleza en sus ya por entonces consideradas clásicas edificaciones<sup>282</sup>.

Todos estos pasos son los preliminares que permitieron que Caramuel considerase y estudiase los cinco órdenes clásicos, pero que asimismo fuera consciente de las fisuras existentes en el sistema —especialmente en los textos— y se permitiese la licencia de romper con toda regla y tradición y elevar a once el número de los órdenes arquitectónicos, bien distintos entre sí, rompiendo así con toda tradición y defenestrando un sistema que había llevado siglos comprender y convertir en una tesis homogénea y coherente, cuyo fin último era averiguar el modo adecuado de empleo de unos elementos que tan sólo tenían que sostener un peso.

#### 2.2.2.2.- LA VISIÓN DE CARAMUEL

La aproximación caramueliana al problema de los órdenes clásicos es clara y no ofrece dudas en el sentido de postular que tanto toscano como dórico, jónico, corintio y compuesto son órdenes arquitectónicos con entidad propia, y que cada uno de ellos había alcanzado este estatus por una determinada razón digna de ser tomada en cuenta,

---

<sup>281</sup> Hay que recordar, no obstante, que existían precedentes en los que estas columnas torsas aparecían grabadas; recordemos el citado caso de Vignola y, por ejemplo, la *Architettura* de Wendel Dietterlin, una obra cuya extraordinaria difusión es indudable, aunque bien es cierto que fue fray Juan Ricci quien dio el paso en la teorización del diseño del salomónico que precedía y, en cierto modo sentaba las bases, de lo que posteriormente serían las teorías al respecto de Guarino Guarini. Puede verse al respecto el artículo de RAMÍREZ, J.A.: “Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el «Orden Salomónico Entero»”, *Goya* 160 (1981), 202-211.

<sup>282</sup> Sobre este tema arroja luz RAMÍREZ: *Edificios y sueños*, 101-145.

eso sí, siempre partiendo de la vinculación de estas variantes con los seres humanos, lo que las eximía de la prebenda de la infalibilidad.

Sea como fuere, una de las primeras cuestiones que Caramuel precisa al comenzar su exposición sobre los órdenes clásicos es que existe una relación proporcional entre el diámetro del fuste de la columna y su altura, idea que como ya hemos visto, a nivel textual es de origen vitruviano y que mantuvieron todos sus posteriores exegetas, dedicándole no pocos esfuerzos intelectuales y llegando a conclusiones muchas veces divergentes. Los valores proporcionales que según nuestro tratadista conforman estos órdenes son seis diámetros para el orden toscano, siete para el dórico, ocho para el jónico, nueve para el corintio y diez para el compuesto<sup>283</sup>.

Como ya hemos visto, Vitruvio exponía en su tratado sobre arquitectura cuáles eran las proporciones inherentes a dórico, jónico y corintio, aun cuando se contradijera en ciertos momentos. Y asimismo, también Vitruvio recoge la base textual que explica la idea caramueliana del decrecimiento gradual del grosor del fuste que el teórico romano explica a partir de los números perfectos de las tradiciones filosófica y matemática. Vitruvio recoge la idea platónica de la perfección del número diez, habida cuenta que implica la suma de las “sustancias individuales”, esto es, los cuatro primeros números. Sin embargo, y tal y como este pensador lo plantea, el número perfecto para los matemáticos sería el seis ya que tiene seis subdivisiones que se corresponden con los seis primeros números, a saber, la sexta parte de seis es uno; la tercera parte, dos; la mitad es tres; dos terceras partes de seis es cuatro; cinco partes de seis es el número cinco; y, finalmente, el número perfecto y la unidad es el propio seis<sup>284</sup>.

Casi mil quinientos años después, Alberti ponía en relación los números que regían el diseño de un edificio con el cuerpo humano, cuya anatomía estaría definida a partir de los números seis y diez. Seis porque el ancho de hombros de un ser humano es un sexto de su altura, y diez porque, también según Alberti, la distancia que existe entre el ombligo y los riñones de un hombre es la décima parte de su altura. A partir de aquí deduce Alberti que los hombres, guiados por su sentido innato para la percepción de lo armónico, renunciaron a ambos extremos y tomaron como proporcionales las medias

---

<sup>283</sup> Habría que matizar, sin embargo, que Caramuel no llega a aclarar convenientemente cuál es la proporción adecuada al orden compuesto, ya que en una ocasión dice que “toda la diferencia que hay entre este Orden Compuesto, y el Corinthio, consiste en solo el chapitel” (*Architectura*, V/II, X, 72), de lo cual se deduciría que la proporción del orden compuesto es de nueve diámetros, y en otra parece suscribir la teoría de Wotton según la cual el corintio tendría una proporción de 1 a 9 y el compuesto de 1 a 10 (*Architectura*, V/II, II, 35).

<sup>284</sup> VITRUVIO: *De architectura*, III, 1.



aritméticas entre seis y diez, de tal manera que el justo medio (1:8) sería el adecuado para el orden jónico, la media entre los términos inferiores sería la adecuada para el dórico, es decir, 1 a 7; y la media entre los superiores, 1 a 9, sería la proporción óptima para el orden corintio<sup>285</sup>.

Desde luego, y tomando esto como base, no parece demasiado difícil completar la relación cuando se añaden dos órdenes y, especialmente cuando se trata de tipos extremos; por una parte, un orden más rudo que el dórico, y que encajaría perfectamente con una proporción más reducida, es decir, 1 a 6, y por otro, un orden más ornamentado que el corintio, con lo cual se puede completar la lista dotándolo de la proporción extrema superior, 1 a 10, con lo cual todos los órdenes quedarían comprendidos por los números que estas dos tradiciones habían consagrado como perfectos.

Caramuel, al sostener estas relaciones proporcionales correlativas existentes entre los diámetros de los fustes de los distintos órdenes, desde seis hasta diez, estaba adhiriéndose a la propuesta serliana, cuyo éxito realmente fue muy escaso, excepción hecha, por ejemplo, de Henry Wotton. Ni Barbaro, ni Palladio, ni Vignola, ni Shute en el siglo XVI, y ni siquiera los tratados del siglo XVII que tanto gustaban a Caramuel, es decir, Pietro Antonio Barca y Carlo Cesare Osio, comparten estas proporciones.

Sin embargo, y al margen de las proporciones, cada uno de estos órdenes tenía unas características inherentes y unas problemáticas asociadas. En primer lugar, en el caso del orden toscano, y comenzando por sus proporciones, Caramuel sostenía como hemos visto que el diámetro del fuste medía la sexta parte de la altura de la columna, adhiriéndose en esto a la propuesta de Serlio que más tarde suscribirían Philandrier y Wotton frente, por ejemplo, a los seis diámetros y medio o siete de los que hablaba Scamozzi y los siete que indicaban la mayor parte de los tratadistas.

Con todo, desde el punto de vista temático, los argumentos que Caramuel esgrime están en relación con el origen del orden y sus características visuales, simbólicas y psicológicas.

En primer lugar, Caramuel se suma a una tradición que entiende que el origen de este orden lo hay que situar en la Toscana –que identifica con Etruria, ya que éste sería su nombre en el pasado–, y que según nuestro tratadista fue la primera provincia italiana

---

<sup>285</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, IX, 7. Véase asimismo BARBARO: *Dieci libri*, IV, I, 164-165 y MITROVIC: “Paduan Aristotelianism”, 667-688.

en la que se recogió el testigo de la arquitectura griega<sup>286</sup>. Con todo, y a diferencia de la tradición constructiva helena que pretendía adular la vista, aquí la intención era que los edificios fuesen sólidos y robustos y ofreciesen la mayor resistencia posible al paso del tiempo. De este modo se explicaría que aún cuando sus columnas no fuesen tan bellas como las de los griegos debido a sus gruesas dimensiones, eran fruto de su sabiduría y su estudio, en ningún caso de la ignorancia, no en vano estaban pensadas para ser inmortales. En este sentido, estas columnas eran las más rudas y simbólicamente se podrían poner en relación con un hombre fornido y de condición ordinaria.

Caramuel se plantea si realmente este orden ha de ser admitido en tanto que tal, y concluye que sí –adhiriéndose a la postura que mantiene el padre Milliet de Chales–, y que quienes niegan esta posibilidad lo hacen porque parten de dos premisas erróneas: la negación de su antigüedad y la conclusión de que lo que no es antiguo no puede pertenecer a una ciencia. La respuesta de nuestro tratadista es clara y contundente: las columnas toscanas son “tanto, o mas antiguas que las otras” y “quando no lo fuessen, no por esso dexarian de pertenecer a los Ordenes de Architectura”<sup>287</sup>.

La realidad es que el haber llegado al punto de tener que justificar que el toscano es un orden parece un absurdo, y sin embargo es, simplemente, la enésima consecuencia del tratado vitruviano. El principal pasaje en que Vitruvio habla de algo que se podría haber interpretado como un orden toscano es el capítulo 7 del libro IV, donde da indicaciones para construir templos de estilo toscano (*tuscanicis dispositionibus*) y que tendrían unas características muy definidas, aunque en relación a las columnas, lo más salientable es que su altura sería siete veces el diámetro de la columna medido en el imóscapo y que el sumóscapo tendrá una disminución de un cuarto en relación al imóscapo. Asimismo, las basas tendrían una altura igual a la mitad del diámetro de la columna, y el plinto circular tendría por altura la mitad de la basa. Por otra parte, el capitel se dividiría en tres partes, una para el ábaco, otra para el equino y la tercera para el hipotraquelio<sup>288</sup>.

---

<sup>286</sup> Una variante de esta historia es la propuesta por Hans Blum en su libro *...von dem gebrauch der V. Säulen*, publicado en 1550, en el que sostiene que el toscano era un orden típicamente alemán, no en vano, su nombre “toscano” hacía referencia al gigante “Toscano”, que era el padre de los “Tütschen” (alemanes). Cit. en UNGERS, O.M.: “«Ordo, pondo et mesura»: criteri architetonici del Rinascimento”, en *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura* (ed. H. Millon; V. Magnago Lampugnani). Milán: Bompiani, 1994, 307-317.

<sup>287</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, VI, 50.

<sup>288</sup> VITRUVIO: *De architectura*, IV, 7. Esto habría que completarlo con otros datos que proporciona Vitruvio en otros lugares de su tratado, como que en los templos aeróstilos se deben emplear frontiscipios de estilo toscano (*tucanico more*) con estatuas de barro o bronce dorado (III, 3) o que existe un tipo de

En verdad, el problema del toscano ya lo había planteado Alberti, quien afirma que algunos arquitectos renombrados refrendan con su obra la división de los órdenes en dórico, jónico, corintio y toscano, aún cuando en un pasaje posterior sostenga que el capitel dórico fue también usado por los etruscos<sup>289</sup>, y sobre él hablan Fra Giocondo, Cesariano y Sagredo, pero con mayor importancia en nuestro discurso, puesto que Caramuel los conocía, Serlio, Barbaro, Vignola, Cataneo, Palladio, Scamozzi, Wotton, Barca, Osio y Milliet de Chales<sup>290</sup>.

Sea como fuere, hay que reconocer que el primer tratadista que dedicó numerosos esfuerzos al toscano fue Serlio quien, como buen epígono de la tradición bramantesca, no podía olvidar las columnas inferiores de la escalera de caracol vaticana, pero que, sin embargo, fue más allá en su consideración de este orden, proponiendo un paralelismo entre el toscano y el rústico que tendrá ecos textuales, por ejemplo, en Vasari y Scamozzi, y que se basaba en que el toscano era el orden más rústico, el más fuerte y el de menor sutileza y gracilidad y que, por tanto, y teniendo en cuenta que los antiguos habían dedicado sus edificios a los dioses en función de su naturaleza robusta o delicada, el toscano sería el modo constructivo óptimo para las fortificaciones, las puertas de ciudades, los castillos, lugares donde conservar tesoros, munición y artillería, prisiones, puertos y edificaciones relacionadas con la guerra. Lo que desde luego es evidente es que esta propuesta teórica tuvo una notable aceptación en la arquitectura italiana de los años centrales del siglo XVI, tal y como ha demostrado James Ackerman, fuese o no una invención únicamente serliana<sup>291</sup>.

En todo caso, los restantes tratadistas citados abundan, cada uno con una serie de matices, en los datos que Serlio había aportado, incidiendo en que es la más ruda de las columnas y que destaca por su simplicidad y su robustez, buscando su origen en Toscana, que se llega a identificar tanto con Etruria como con la rustificación de la Toscana del Quattrocento, proponiendo que parece evocar un hombre fornido y de

---

atrio denominado toscano (*tuscanicum*) (VI, 3). Para una visión arqueológica del orden toscano puede verse el ya clásico artículo de BOËTHIUS, A.: "Of Tuscan Columns", *AJA* 66 (1962), 249-254.

<sup>289</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, I, 9 y VII, 6.

<sup>290</sup> SERLIO: *L'architettura*, IV, 5; BARBARO: *Dieci libri*, IV, 7, 192-201; CATANEO: *L'architettura*, V, III, 111; PALLADIO: *Quattro libri*, I, XIII, 16-21; SCAMOZZI: *L'idea*, II: VI, 15, 54-55; WOTTON: *Elements*, 33-35; BARCA: *Avvertimento*, 45; OSIO: *Architettura*, II, 95-144; MILLIET de CHALES, C.F.: *Cursus seu mundus mathematicus* (3 vols.). Lugduni: Anissoniana, 1674, 703-730.

<sup>291</sup> ACKERMAN: "Tuscan/Rustic".

condición ordinaria y discutiendo sobre sus proporciones, y ésta es la tradición que recoge y a la que se adhiere Caramuel<sup>292</sup>.

En relación a su nombre, sostiene nuestro cisterciense que se ha llamado toscana por ser tosca, puesto que no se puede demostrar que haya tenido su origen en la Toscana y, sin embargo, sí se puede comprobar a simple vista su tosquedad, aunque mantiene que un edificio de orden toscano no tiene por qué ser tosco, si está bien edificado, tal y como lo demuestran numerosos edificios de monjes templarios, hombres generosos que edificaban para la eternidad, que son toscanos y a pesar de ello, muy pulidos y lisos. En otros términos, a pesar de que el orden toscano sea el más tosco entre todos ellos, lo es sin menoscabo de su belleza intrínseca<sup>293</sup>. Esto lo hay que vincular, como ya se ha expuesto (III.2.1), con la idea de solidez en la construcción vinculada con la arquitectura militar.

En cuanto respecta al segundo de los órdenes clásicos, el dórico, Caramuel recoge básicamente la herencia de los tratadistas que lo precedieron, y en este sentido se adhiere a la historia vitruviana de su origen en la región doria durante el reinado de Doro, que ya ha sido expuesta.

Desde un punto de vista formal, su disertación se centra en el problema de la basa y de las metopas y los triglifos. En primer lugar, la cuestión de la basa arranca de una tradición que sostenía que este orden en su origen no la tenía, aunque posteriormente la adquiriera, tal y como demuestra la arquitectura romana. Lo realmente interesante en este tema es que algunos autores desarrollaron el tema de la basa del dórico como una basa de una determinada tipología, tratando de responder a un problema que creó, cómo no, Vitruvio, entendiendo que la basa que se debía utilizar para el orden dórico era una tipología determinada denominada basa ática<sup>294</sup>, lo que como veremos en un capítulo posterior, para Caramuel constituía otro orden arquitectónicos con entidad propia; el ático (III.2.2.4).

Realmente, las disquisiciones caramuelianas sobre las metopas y los triglifos no son interesantes, excepción hecha, quizá, de su reflexión sobre la adaptación de la figuración en las metopas, puesto que nuestro tratadista reflexiona sobre el uso de los

---

<sup>292</sup> Sobre la arquitectura toscana y sus especificidades arrojan verdadera luz los trabajos del profesor Marvin Trachtenberg, por ejemplo su libro *Dominion of the Eye. Urbanism, Art, and Power in Early Modern Florence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, en el que recoge sus trabajos precedentes, así como los posteriores artículos “An Observation” y “Architecture and Music Reunited. A New Reading of Dufay’s *Nuper Rosarum Flores* and the Cathedral of Florence”, *Renaissance Quarterly* 54 (2001), 740-775.

<sup>293</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, II, 33 y V/II, VI, 52.

<sup>294</sup> Véase por ejemplo OSIO: *Architettura*, 171-172.

bucráneos en estos espacios arquitectónicos y propone que, aunque en Alemania y en las provincias en las que se hacen sacrificios a los dioses es habitual encontrar cabezas de animales decorando dichas metopas [Lám.8], “los que somos cristianos (...) ponemos en las Metopas otras cosas, para significar algunas virtudes o prerrogativas, o del Santo, a quien se consagro el Templo: o del Principe, a quien a de servir el Palacio”. Este pasaje da clara cuenta de su concepción de la tradición arquitectónica como algo vivo, y parece contener ciertas reminiscencias de admiración por el empleo del dórico que Bramante llevó a cabo en el *Tempietto* de San Pietro in Montorio<sup>295</sup>, no en vano, y tal y como Palladio ya recogía en su tratado arquitectónico en el que muestra el *Tempietto* como un ejemplo de excelsa arquitectura entremezclado con los edificios antiguos, con esta obra Bramante “fue el primero en sacar a la luz la buena y bella architectura que desde los antiguos hasta aquel tiempo había estado escondida”<sup>296</sup>.

Por cuanto respecta a otros elementos formales y al problema de las proporciones, Caramuel se adhiere a la propuesta vitruviana que, posteriormente, recogieron o negaron diversos tratadistas, toda vez que recoge de una manera implícita los valores masculinos asociados al *decoro* con este orden. Si bien para Vitruvio era el apropiado para divinidades de naturaleza viril en consonancia con su falta de ornato, tales como Minerva, Marte y Hércules<sup>297</sup>, en el círculo bramantesco y la redacción serliana este orden se asoció con santos fuertes y valerosos<sup>298</sup>. Esta propuesta convivió con las opiniones de los restantes tratadistas del siglo XVI, quienes se encargaron de su definición proporcional generalizada (Vignola), de su formulación desde presupuestos teórico-arqueológicos (Palladio), o de entender lo mejor posible a Vitruvio (Barbaro), mientras que en el siglo siguiente, y después de las reflexiones de Prado y Villalpando y los intentos de creación de órdenes en Francia, se buscó el mantener la pureza del sistema abundando sobre datos de carácter historiográfico y arquitectónico (Scamozzi), se incidió en su carácter masculino (Wotton) y, sobre todo, se abundó sobre el tipo de edificios en que convenía usar estas formas arquitectónicas (por ejemplo, Barca)<sup>299</sup>.

<sup>295</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, VII, 54-57 y V/II, II, 34.

<sup>296</sup> PALLADIO: *Quattro libri*, IV, XVII, 64-66.

<sup>297</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I, 2; IV, 1-3; IV, 6.

<sup>298</sup> Las palabras de Serlio al respecto son: “los antiguos dedicaron esta obra dórica a Júpiter, a Marte, a Hércules y a algunos otros dioses robustos. Pero tras la Encarnación de Cristo nosotros cristianos tenemos que proceder de distinta manera, por lo tanto, teniendo que edificar un templo consagrado a Jesucristo Redentor Nuestro o a San Pablo, o a San Pedro o a San Jorge o a otros santos similares que no hayan sido soldados de profesión pero que hayan sido fuertes y valerosos al exponer la vida por la fe de Cristo, tenemos que adoptar para ellos el género dórico”. SERLIO: *L'architettura*, IV, 6.

<sup>299</sup> PALLADIO: *Quattro libri*, I, XV, 22-27; BARBARO: *I dieci libri*, III, 3; SCAMOZZI: *L'idea*, II, VI, XVIII-XX, 68-84; WOTTON: *Elements*, 35-36; BARCA: *Avvertimento*, 5r.

Caramuel, recogiendo toda esta herencia propone que este orden se ha de paragonar con “un valoroso Capitan”, cuestión que se desarrollará en mayor profundidad en el capítulo siguiente, dedicado a las relaciones entre columnas y cuerpos.

El tercer orden, el jónico, parece ser el que más dificultades ofrece para explicar racionalmente su origen. Al margen de las evocaciones con el mundo de los moluscos que ha ofrecido Hersey y la teoría que ha propuesto John Onians relacionando este nuevo orden con los barcos y el mundo de la navegación jonios<sup>300</sup>, la herencia que recogieron los tratadistas de arquitectura y que ha dominado la historiografía son los pasajes en que Vitruvio expone cómo había nacido este orden y en los que da las indicaciones pertinentes para diseñar y emplear adecuadamente estas formas. Según el autor romano, el jónico habría nacido después del dórico y sería la respuesta de este pueblo al intento de levantar un templo con un nuevo aspecto y con un carácter marcadamente femenino, no en vano estaría dedicado a Diana. Por ello habrían realizado unas columnas con basas que equivaldrían al calzado, y colocaron en el capitel unas volutas que evocarían los rizos ensortijados de una cabellera, mientras que las fachadas estarían adornadas con cimacios y festones dispuestos a modo de cabellos, y a lo largo del fuste excavaron unas estrías que imitarían los pliegues de las vestiduras femeninas, toda vez que se plantearía que en este momento, el módulo que organizaría la columna sería de nueve diámetros, puesto que el pie femenino es más pequeño que el de los hombres. Sin embargo, las temáticas que más darán que pensar a los posteriores tratadistas de arquitectura son, por una parte, la larga lista de normas existentes para la correcta realización de cada uno de los elementos constitutivos de este orden, así como las aplicaciones decorosas del mismo que, según Vitruvio, se debía emplear en edificios dedicados a Juno, Diana, Baco y otros dioses similares, en consonancia con sus cualidades intermedias, puesto que el carácter de estos templos se deberá diferenciar de la severidad del dórico y de la sutileza del corintio<sup>301</sup>.

Al margen de las formas y los usos simbólicos que este capitel hubiera tenido a lo largo del tiempo que medió entre Vitruvio y Serlio, éste último autor tuvo una vez más un enorme predicamento al haber propuesto, en su ya comentada línea de cristianización de estas formas de raigambre pagana y, por tanto, profana, que cuando el

---

<sup>300</sup> HERSEY: *Monumental Impulse*, 42-47; ONIANS: “Greek Temple”, 54-58.

<sup>301</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I, 2; III, 5; IV, 1; IV, 6.

jónico fuese usado en la arquitectura religiosa debía ser en edificios dedicados “a esos santos cuya vida haya sido dura y tierna y también a las santas de vida matronil”<sup>302</sup>.

Al igual que ocurría con el orden dórico, nadie pondría en entredicho la teoría de Serlio, al menos no explícitamente, y la común de las preocupaciones era el tratar de comprender lo mejor posible cuáles habían de ser las formas óptimas y más exactas para reconstruir el verdadero orden jónico, especialmente sus volutas, puesto que Vitruvio, en palabras de Caramuel “nos quiere enseñar, por lo menos insinuar la fabrica y delineacion de las Volutas: palabras en mi sentencia tan descaminadas y oscuras, que me holgaria, que huviesse alguno que con acierto las hubiesse traducido en alguna lengua vulgar, y assi supponiendo, *quod scripsit, ac si non scripsisset*, seguien los Modernos su ingenio, y como puede, y sabe delinea cada uno su Voluta”<sup>303</sup>. Esta línea intelectual constituye una de las habituales preocupaciones de los tratadistas que se encargaron, ya desde Leon Battista Alberti, de reconstruir la verdadera forma del capitel que nos ocupa. Tanto es así que en el compendio vitruviano que Juan de Laët había publicado en 1649 y que Caramuel manejaba, se publicó la *editio princeps* de un ensayo de Nicolaus Goldmann sobre la curvatura de la voluta jónica<sup>304</sup>. En este sentido, y abundando sobre estas ideas precedentes, el tratadista que nos ocupa entiende que pueden existir más de diecisiete tipos de delineación correcta de este orden, así como muchas otras imperfectas que, por ello, prefiere omitir.

Sin lugar a dudas, las más curiosas y originales son las volutas números once y dieciséis. La primera de ellas es una voluta que está trazada a partir de líneas rectas y, además, tiene la peculiaridad de que su esquema “puede nacer de qualquiera de las otras Volutas, que hemos propuesto”<sup>305</sup>. Desde luego, esta voluta es el lógico resultado de la obsesión de Caramuel con la geometría, llevada hasta el último extremo y aplicada en cada uno de los detalles de la arquitectura [Lám.9]. Por otra parte, la número dieciséis es una voluta que está formada a partir de un núcleo oval, lo que nuestro tratadista entiende como lógico si se tiene en cuenta que en una superposición de órdenes, el jónico sería colocado en un lugar bastante alto y, por tanto, si la voluta estuviese trazada

---

<sup>302</sup> SERLIO: *L'architettura*, IV, 7.

<sup>303</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, VIII, 60.

<sup>304</sup> LAËT, J.: *M. Vitruvii Pollionis de Architectura Libri decem*. Ámsterdam: Ludovicum Elzevirium, 1649. Sobre la voluta jónica también resulta interesante traer a colación en este contexto el desarrollo que hizo Durero sobre el trazado de las espirales en el libro I de su *Underweysung der messung*, ya que Caramuel lo conocía.

<sup>305</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, VIII, 67.

en círculos se vería deforme desde el puesto del espectador<sup>306</sup> [Lám.10]. En fin, tanto una como otra demuestran su preocupación por la importancia que tiene el diseño de la arquitectura en función del espectador, aplicando las correcciones ópticas a cada uno de los elementos utilizados a la hora de efectuar una edificación.

En cuanto respecta al corintio, hay que indicar en primer lugar que fue el orden que con más frecuencia se puso en relación con valores vinculados con el mundo femenino, como consecuencia de su inherente belleza. Los teóricos de la arquitectura así lo entenderían, especialmente desde que Vitruvio recogió por escrito la hermosa historia según la que dicho orden había surgido en el momento en que Calímaco decidió convertir en piedra la imagen que había visto en la tumba de una muchacha, sobre la cual había una cesta alrededor de la que había crecido una planta de acanto<sup>307</sup> [Lám.11]. Sin embargo, la cuestión que más incidiría sobre estos valores sería la aplicación decorosa que el mismo tratadista romano propuso para este orden que “imita la delicadeza de una muchacha, puesto que las muchachas, debido a su juventud, poseen una configuración conformada por miembros delicados y mediante sus adornos logran efectos muy hermosos”<sup>308</sup>.

Con todo, las cuestiones que preocupan a Caramuel en relación a este orden son de otra naturaleza, ya que se centra en su origen en la opulenta ciudad de Corinto pero, sobre todo, en la idea de si constituye un orden por sí mismo y su proporción.

En relación al primer tema, nuestro tratadista se hace eco de una tradición, cuyo origen habría que rastrear ya en Alberti, que sostiene que el corintio es un orden en sí mismo, contraviniendo así la opinión de Vitruvio, según el que la única diferencia entre el jónico y este orden era su capitel. Para nuestro tratadista, esto se puede detectar no sólo en el capitel, sino también en la columna, el arquitrabe y la basa sobre la que se sustenta, puesto que entiende que a cada orden le corresponde un tipo de basa determinado, y así la del orden toscano tiene un solo bocel, la dórica no tiene basa propia, la jónica tiene un astrágalo debajo de un cordón, la corintia un astrágalo entre dos cordones y, finalmente, la compuesta tendría una “desreglada” basa que no se sujeta

---

<sup>306</sup> Estas volutas con núcleo oval no son difíciles de encontrar en Roma. Sin ir más lejos, en la fachada de San Pedro del Vaticano Carlo Maderno las utilizó.

<sup>307</sup> Para una visión de los valores femeninos del corintio desde su nacimiento hasta el siglo XVIII véase mi artículo “Prostituta, Virgen, Aristócrata: Una historia semántica del orden corintio”, en *Mujer y Deseo: Representaciones y prácticas de vida* (ed. M.J. de la Pascua; M.R. García-Doncel; G. Espigado). Cádiz: Universidad, 2004, 653-662. Vitruvio recoge la historia de Calímaco en *De architectura*, IV, 1. Sobre el verdadero origen del corintio pueden verse los trabajos de ONIANS: *Bearers*, 19-20; HERSEY: *Lost Meaning*, 66-70; RYKWERT: *Dancing Column*, 321-325.

<sup>308</sup> VITRUVIO: *De architectura*, IV, 1. Sobre el decoro habla Vitruvio en I, 2.



a ninguna norma. Concretamente, la basa del orden corintio suponía un verdadero problema puesto que algunos tratadistas anteriores a Caramuel no sabían en que consistía exactamente, otros empleaban una basa “impropia” y, finalmente, un tercer grupo emplearían la basa correcta, que es, por ejemplo, la empleada en el Panteón y que Serlio propuso como verdadera<sup>309</sup>. Sin embargo, Serlio no la dibujaría bien, y para una correcta imagen de la misma, acude Caramuel al tratado de Palladio<sup>310</sup>.

En cuanto respecta a la cuestión de la proporción del capitel, Caramuel concluye que ha de tener, sin el ábaco, una altura igual al diámetro de la columna medida en el imóscapo, siguiendo a Serlio y, por ejemplo, Osio, y oponiéndose de este modo a Vitruvio, quien proponía que la altura del capitel, incluido el ábaco tenía que ser equivalente al diámetro en el imóscapo<sup>311</sup>. Realmente, el principio correctivo que Caramuel emplea en esta ocasión es el juicio del ojo, habida cuenta que los capiteles corintios, diseñados de este modo, y tal y como se había demostrado en numerosas edificaciones ya de época antigua, incluido el Panteón, tenían unas proporciones mucho más apropiadas. En este sentido, y al igual que hacía con las modificaciones formales a que sometía el capitel jónico, este autor propone una alteración de los elementos constitutivos de la arquitectura con la finalidad de que su observación a distancia resulte armónica para quien la realiza, mostrándose de este modo reacio a rendir pleitesía a la tradición y concebir el pasado de una manera normativa, puesto que, en sus propias palabras, “mudados los tiempos se mudan tambien todas las cosas”<sup>312</sup>.

Finalizando con los clásicos, y como no podía ser de otro modo, Caramuel desarrolla el orden compuesto, no en vano, en el siglo XVII para los teóricos de la arquitectura ya era casi imposible dudar de que éste fuera uno de ellos, aunque Vitruvio no hubiese hablado de él, cuestión que entendían lógica teniendo en cuenta que el compuesto habría sido inventado en época flavia. Como ya hemos visto, esto no es del todo cierto, habida cuenta que ya el propio Vitruvio era consciente de la existencia de otros tipos de capitel, de los que habla en términos un poco genéricos. Sea como fuere, su extraordinario uso durante época imperial y en la arquitectura cristiana a partir del siglo IV, aparecería por primera vez recogido en un tratado de arquitectura de manos de Alberti, quien lo denominaba “itálico”. Desde Alberti hasta Caramuel –y al margen de que Francesco di Giorgio lo considerara un orden latino y Pacioli un orden toscano–, las

---

<sup>309</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, II, 35 y V/II, IX, 69-71.

<sup>310</sup> PALLADIO: *Quattro libri*, I, XVII, 43.

<sup>311</sup> VITRUVIO: *De architectura*, IV, 1.

<sup>312</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/I, IV, 9.

innovaciones consistirán en que Serlio consideraría que este orden era “quasi una quinta manera”, Vignola, como siempre, propondría las reglas adecuadas para su correcto diseño, Palladio lo estudiaría a partir de las ruinas romanas y lo consideraría una mezcla de jónico y corintio –al igual que el inglés Henry Wotton–, Cataneo afirmó que era una invención romana que los dominadores de todo el mundo crearon para acompañar el decoro de su grandeza y Scamozzi lo propone como el orden adecuado para “los edificios sacros, o seculares, que merezcan la mayor consideración e importancia, como los más célebres y famosos templos que se erijan en honor de Dios, así como los altares y tabernáculos, y muchos otros que pertenecen al género sagrado”<sup>313</sup>. Frente a todas estas opiniones, el isabelino tratadista John Shute sostendría que el compuesto era el símbolo de la época de la absoluta inmoralidad y, por ende, de la Pandora de Hesiodo<sup>314</sup>.

Realmente, la aportación de Caramuel a este orden es mínima y, en general, se limitó a repasar la historia del nombre del orden *Italiano*, por ser inventado en dicho país que, no sólo habría conquistado a Grecia “en lo militar y político (en materia de fuerza) sino también en lo Escolástico, (en materia de ingenio)”, a recordar que ese orden no lo trató Vitruvio porque en sus tiempos aún no existía, ya que fue inventado en época flavia, y a recordar que se trataría simplemente de un orden formado por la mezcla del jónico y el corintio, en el que el dórico no habría tenido nada que ver. Sin embargo, al igual que en los órdenes anteriores y como veremos en el próximo capítulo, Caramuel asoció este orden con un tipo humano, aunque, y por otra parte, no dejó muy claro cuál había de ser su proporción, puesto que en un pasaje de su tratado parece suscribir la tesis de Wotton según la cual la proporción del diámetro de la columna y su altura sería de la décima parte, mientras que en otro defiende que la única diferencia que existe entre el orden corintio y el compuesto es el capitel, de lo que se inferiría que el segundo comparte la proporción del primero, esto es, 1 a 9<sup>315</sup>.

\*\*\*\*\*

Tal y como se ha esbozado en las páginas precedentes, desde que Vitruvio propusiera su teoría del decoro –o al menos formulase por escrito estas ideas, fuesen o

---

<sup>313</sup> SERLIO: *L'architettura*, IV, 9; PALLADIO: *Quattro libri*, I, XVIII, 44-50; WOTTON: *Elements*, 38-39; CATANEO: *L'architettura*, V, X, 129; SCAMOZZI: *L'idea*, II, VI, XXIV, 104.

<sup>314</sup> SHUTE: *First and Chief*, 2v.

<sup>315</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, II, 35 y V/II, X, 72.

no suyas—, numerosos teóricos de la arquitectura se encargaron de investigar y sugerir posibles usos modales que podrían tener los órdenes, tanto en la arquitectura de las nuevas religiones europeas, como en distintas tipologías de edificios de carácter público y privado. Caramuel, sin embargo, aún cuando es consciente de la existencia de estas ideas, tanto de las paganas de Vitruvio como de la cristianización serliana y tantos otros valores asociados a los órdenes que había leído en diversos tratadistas ya citados, no parece creer que este uso modal de los elementos arquitectónicos responda a motivos reales de carácter simbólico, sino que propone que los órdenes son empleados en virtud del caudal de dinero de que dispone el comitente de la obra en cuestión. Tal y como nuestro tratadista lo entiende, es más caro edificar un templo corintio que uno dórico, y por ello el diseño se ajusta en mayor medida al presupuesto que tenga el demandante que a la gravedad del martirio sufrido por el santo patrón de una iglesia, mientras que en la arquitectura privada ocurre lo mismo, no sólo como repercusión y directa consecuencia de las posibilidades económicas del comitente, sino también como resultado de sus personales preferencias estéticas<sup>316</sup>.

Evidentemente, tras esta afirmación se esconden dos cuestiones. La primera de ellas es un claro conocimiento por parte de Caramuel de la historia de la arquitectura en la que, tal y como él mismo decía, no siempre se guardan este tipo de prescripciones, sino que los usos de los órdenes, en ciertas ocasiones, dependen de otras razones, quizá no sólo reducibles a argumentos económicos, sino también a unos usos simbólicos que nuestro tratadista a lo mejor no fue capaz de comprender, a unas teorías de la arquitectura que no tenían por qué haber sido escritas o a la simple ignorancia de la cuestión de los usos modales por parte tanto de comitentes como de arquitectos, puesto que, evidentemente, no todas las obras de arquitectura son obras maestras ni son el resultado de complejas teorías perfectamente asimiladas y desarrolladas. En segundo lugar, este planteamiento caramueliano es un modo de negar las normas, apostando por la libertad y la capacidad de decisión de artistas y mecenas, no en vano Caramuel sostenía que las normas habían de seguirse “donde se pudiese guardar; no, donde no”, ya que “mudados los tiempos se mudan tambien todas las cosas”, de tal manera que “no se puede dar otra Regla, que sea segura y cierta, sino solo decir, *Stat pro ratione voluntas*”, más aún habida cuenta que “como los antiguos se tomaron licencia para labrar las piedras a su modo, nos la dieron tambien a los modernos, paraque las

---

<sup>316</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, XVII, 84-85.

labremos al nuestro, sin sujetarnos a leyes ni preceptos de otros”<sup>317</sup>. Desde luego, un alegato tan claro a la libertad del artista no se verá en ninguna teoría arquitectónica precedente tan desarrollado, ni mucho menos en las posteriores a Caramuel, que volverán la vista hacia preceptos de talante más clasicista.

Sin embargo, y a pesar de mantener esta opinión, tan desarraigada con la teoría arquitectónica precedente, Caramuel plantea un uso modal para el Toscano, un orden que “por ser desaliñado y tosco, solo sirve en las aldeas para edificar casas de rusticos, y labradores”<sup>318</sup>. Este crudo aserto lo realiza en el capítulo en que expone el orden dórico, según él, el primero que se puede emplear en la edificación de los palacios, y parece una amarga crítica a los experimentos y las realidades constructivas que con el aparejo rústico fueron llevados a cabo en los años iniciales del siglo XVI, y sobre los que Serlio tratará en su *Libro Quarto* al hablar del toscano, orden al que el aparejo rústico quedará definitivamente ligado, al menos en el campo de la teoría. La propuesta de Caramuel parece poder leerse como la lógica consecuencia de su idea de asimilación de los órdenes arquitectónicos con tipos humanos, según la cual el orden toscano equivale a un rústico, teoría que Caramuel desarrollaría a partir de los conocimientos que tenía del tratado de Henry Wotton, que a su vez recogió la primera propuesta de definición de los órdenes arquitectónicos como tipos humanos que había sido realizada por John Shute, aunque eso ya es materia del capítulo siguiente.

### **2.2.3.- DE LA COLUMNA COMO CUERPO AL CUERPO COMO COLUMNA**

Dentro de las proyecciones que el ser humano realiza sobre los elementos que lo rodean, una de las más interesantes consistió en la asimilación de las columnas con los cuerpos humanos. Esta asimilación tuvo lugar en el mundo griego y la tradística posterior se encargó de mantenerla viva y acrecentarla por una doble vía; por una parte, haciendo perdurar las asimilaciones simbólicas de cada columna con unos valores modales sexuales o incluso morales, y por otra, a partir de la incidencia en la vitruviana historia de los cuerpos humanos de cariátides y atlantes en tanto que elementos sustentantes.

---

<sup>317</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, IV, 28-29; V/I, IV, 9; V/II, XVII, 85; IX, LVIII, 102.

<sup>318</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, VII, 54.

### 2.2.3.1.- FUENTES Y PRECEDENTES

La asimilación de cuerpos y columnas en el mundo griego ha sido estudiada por una doble vía. Por una parte, algunos autores han tratado de llevar a cabo un estudio etimológico de los términos empleados para referirse a las distintas partes de los elementos sustentantes. En este sentido, George Hersey y Joseph Rykwert han propuesto que la palabra *krepidoma* o *krepis*, que en arquitectura se utiliza para referirse a la base sobre la que se asientan directamente las columnas en los templos griegos, significaba en lenguaje coloquial zapato o sandalia, lo que como veremos, no pasó desapercibido para Caramuel. Asimismo, el final del fuste, que lo separa del capitel, se llama *hypotrachelion*, cuya traducción es lo que está “debajo del cuello”, es decir, el cuerpo. Finalmente, capitel derivaría del latín *capitelum*, diminutivo de *caput*, cabeza. Sostienen estos autores la probabilidad de que Vitruvio hubiese traducido a su idioma este término y que, por tanto, el modo de referirse a esta parte de los órdenes arquitectónicos en Grecia fuese *kranion*, *epikranis*, *epikranion*, o quizá *kephale*<sup>319</sup>.

Sin embargo, y profundizando en mayor medida en la cuestión, el profesor John Onians ha tratado de explicar el modo en que los griegos veían sus órdenes a partir del estudio de su cerebro, partiendo de la premisa de que la arquitectura tiene el poder de afectar psicológicamente a quien la ve<sup>320</sup>. De esta manera, ha expuesto con verdadero detenimiento el modo en que, por ejemplo, las columnas dóricas serían percibidas por los griegos como una imagen arquitectónica cuyo referente habría de ser buscado en el ejército de hoplitas<sup>321</sup>. Fue asimismo el profesor Onians quien, incidiendo en este tipo de relaciones, recordó que después de la *Ilíada*, la idea de los hombres como ladrillos aparece frecuentemente, por ejemplo, en un epigrama homérico y un fragmento de Callino de Éfeso (inicios del siglo VI a. C.) en los que se dice que los chicos jóvenes parecen torres. Asimismo Alceo dice que los muros de una ciudad están hechos por hombres capaces de defenderse y no por piedras, y Eurípides dice explícitamente que “las columnas de una casa son hijos” debido a su habilidad para defenderla (*Ifigenia en Táuride*, 57)<sup>322</sup>. Esta idea, que nos acerca a las proyecciones que sobre la arquitectura se realizaron en estas fechas, contribuye de una manera clara y decisiva a sostener la tesis de que probablemente fuese por estos mismos años cuando algún escritor griego, que después seguiría Vitruvio, crease la canónica analogía entre la forma y la proporción de

---

<sup>319</sup> HERSEY: *Lost Meaning*; RYKWERT: *Dancing Column*, 171-182.

<sup>320</sup> ONIANS, J.: “Architecture, Metaphor and the Mind”, *ArchH* 35 (1992), 192-207 y *Bearers*, 6.

<sup>321</sup> Para un desarrollo de estas tesis véanse sus trabajos *Classical Art* y “Greek Temple”.

<sup>322</sup> Estas citas están tomadas de ONIANS: *Classical Art*, 30.

la columna dórica en relación al cuerpo masculino. La consecuencia lógica de esto será la instauración de un correlato que encarne los valores opuestos a la robustez y firmeza inherentes al dórico, y serán las esbeltas y delicadas columnas jónicas, el complemento femenino, cuya aparición, así vista, sería casi previsible. Más aún; desde el momento en que se propone que exista un tercer orden, que sería también femenino pero que encarnaría los valores de la femineidad más delicada inherente a las jóvenes doncellas, se piensa, simplemente, en una variación sobre el tema del jónico, habida cuenta que es un orden que adapta la tipología de fuste de este orden y sólo se varía el capitel, que es reemplazado por la cesta con acanto de la famosa tumba corintia. Desde luego, y por si quedaba alguna duda, la creación de las cariátides como elemento sustentante viene a ser la clave que indica lo factible que es esta analogía corporal con las columnas, pero ésa ya es otra historia.

Sea como fuere, para comprender esta relación entre columnas y cuerpos, los primeros datos que se conocen a nivel textual y en el contexto de la teoría de la arquitectura son una vez más los proporcionados por Vitruvio y, por ello, son imprescindibles para la correcta comprensión de la ulterior propuesta de Caramuel. El tratadista romano desarrolla esta cuestión por medio de tres temas. En primer lugar, al exponer la relación entre el diámetro del fuste de las columnas y su altura a partir de la analogía con el cuerpo humano. En segundo, a través de las implicaciones que su teoría del decoro tenía en cuanto respecta al carácter sexual de los edificios. Y en tercero, por la más evidente de las propuestas, la ya citada del uso de cuerpos humanos desempeñando tareas de estructuras columnarias.

Ya hemos visto en el capítulo anterior que Vitruvio nos cuenta que cuando en la Jonia se decidió construir un templo dedicado a Apolo Panionio tomando como referente uno que Doro había construido en sus tierras, al no conocer las proporciones que habían de ser utilizadas, y partiendo de la premisa de que habrían de existir unas medidas para que el templo fuese construido proporcionadamente, tomaron como módulo la huella de la pisada de un hombre. De esta manera, cuando descubrieron que un pie era exactamente el equivalente a la sexta parte de la altura de un varón, aplicaron esta idea a las columnas, de modo que el dórico fue la respuesta arquitectónica a la proporción del cuerpo humano y demostraba en los edificios solidez y belleza<sup>323</sup>.

---

<sup>323</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I, 2; IV, 1-3; IV, 6. Es interesante recordar al respecto aunque se refiera exclusivamente a escultura que conservamos una única pero elocuente frase del tratado sobre escultura de Policleto, el *Canon*, que dice “la belleza se alcanza poco a poco a través de muchos números”.

Por otra parte, y en segundo lugar, el jónico sería la respuesta del pueblo homónimo al tratar de levantar un templo con un aspecto más esbelto y delicado, y con un carácter marcadamente femenino –nótese que esta adjetivación es vitruviana–, no en vano estaría dedicado a Diana. Por ello habrían realizado unas columnas con basas que equivaldrían al calzado, y colocaron en el capitel unas volutas que evocarían los rizos ensortijados de una cabellera, mientras que las fachadas estarían adornadas con cimacios y festones dispuestos a modo de cabellos, y a lo largo del fuste excavaron unas estrías que imitarían los pliegues de las vestiduras femeninas, toda vez que se plantearía que en este momento, el módulo que organizaría la columna sería de ocho diámetros, puesto que el pie femenino es más pequeño que el de los hombres<sup>324</sup>.

En tercer lugar, Vitruvio entendía que el corintio mantenía las proporciones en altura del jónico y que, simplemente, variaba su capitel. Con todo, esta asimilación implicaba asimismo los valores femeninos inherentes a la estructura que el jónico portaba. Ya hemos visto que también el contexto de su nacimiento tenía connotaciones femeninas al estar vinculado con la tumba de la doncella corintia sobre cuya tumba situó su nodriza una cesta alrededor de la que creció el acanto<sup>325</sup>.

Sin embargo, estos datos, que ya de por sí tienen implicaciones al poner en relación el pie de hombres y mujeres con distintos modos de construir, se cargaron de contenido a través de la propuesta de la existencia de un uso decoroso de cada uno de ellos. Vitruvio, al proponer la teoría del decoro en la arquitectura, esto es, la adaptación de los edificios y su decoración a su función y significado –adaptando una teoría que aparece recogida en la *Ética* y la *Retórica* de Aristóteles y en *De officiis* de Cicerón, y adaptando de este modo los *genera* de la retórica a la arquitectura–, estaba sentando a nivel teórico las bases de la pertinencia de las formas y de una concepción sexuada de la arquitectura, puesto que el correcto diseño de un determinado edificio vendría condicionado por unas determinadas formas constructivas. De este modo, para Minerva, Marte y Hércules se construirán templos dóricos, acordes con su viril fortaleza y la ausencia de lujo, a Venus, Flora, Proserpina y las Ninfas, templos corintios, debido a su delicadeza, cuyo esplendor aumentaría al decorarlos con flores, hojas y volutas, y para Juno, Diana y Baco, así como dioses de características similares, se construirían templos

---

<sup>324</sup> VITRUVIO: *De architectura*, III, 5; IV,1; IV, 6. Ya hemos visto que existe un problema con sus proporciones ya que en otro pasaje, el propio Vitruvio habla de 9 diámetros.

<sup>325</sup> VITRUVIO: *De architectura*, IV, 1.

jónicos, al ser el orden intermedio, ya que sus cualidades suavizan la austeridad del estilo dórico, pero no alcanzan la delicadeza del corintio<sup>326</sup>.

Al margen de la incidencia y las aplicaciones reales de la teoría del decoro vitruviano en la arquitectura construida de su tiempo, lo que está claro es que los pensadores que se acercaron a su texto con el devenir de los siglos aceptaron de buen grado las analogías propuestas con el cuerpo. En este sentido, la parada en Alberti es indiscutible, puesto que, como ya hemos expuesto someramente, este tratadista abundó sobre la relación que rige entre el diámetro y la altura de las columnas a partir de Vitruvio, pero no en los fragmentos en que el romano estudia las proporciones de los órdenes, sino en el que recoge cuáles son los números perfectos desde la tradición filosófica y desde la matemática. Según Vitruvio dice, para los filósofos, concretamente para Platón, el número perfecto sería el diez (*Theleon*) puesto que es la suma de las sustancias individuales, es decir, de los números uno, dos, tres y cuatro. Sin embargo, para los matemáticos, tal y como el mismo autor lo recoge, el número perfecto sería el seis, porque tiene seis subdivisiones que se corresponden con los seis primeros números, a saber, la sexta parte de seis es uno; la tercera parte, dos; la mitad es tres; dos terceras partes de seis es cuatro; cinco partes de seis es el número cinco; y, finalmente, el número perfecto y la unidad es el propio seis<sup>327</sup>. Mil quinientos años después, Alberti, para quien los números que regían el diseño de los edificios probablemente tuvieran su origen en el cuerpo humano, incide en que los números que definen la anatomía del hombre son, de nuevo, seis y diez. Seis porque el ancho de hombros de un ser humano es un sexto de su altura, y diez porque la distancia que existe entre el ombligo y los riñones de un hombre es la décima parte de su altura. A partir de aquí deduce Alberti que los hombres, guiados por su sentido innato para la percepción de lo armónico, renunciaron a ambos extremos y tomaron como proporcionales las medias aritméticas entre seis y diez, de tal manera que el justo medio (1:8) sería el adecuado para el orden jónico, la media entre los términos inferiores sería la adecuada para el dórico, es decir, 1 a 7; y la media entre los superiores, 1 a 9, sería la proporción óptima para el orden corintio, cuyas proporciones, según él, no son idénticas a las del jónico<sup>328</sup>.

---

<sup>326</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I, 2.

<sup>327</sup> VITRUVIO: *De architectura*, III, 1.

<sup>328</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, VII, 6 y IX, 7. Véase asimismo BARBARO: *Dieci libri*, IV, I, 164-165 y MITROVIC: "Paduan Aristotelianism". Desde luego, y tomando esto como base, no parece demasiado difícil completar la relación cuando se añaden dos órdenes y, especialmente cuando se trata de tipos extremos; por una parte, un orden más rudo que el dórico, y que encajaría perfectamente con una proporción más reducida, es decir, 1 a 6, y por otro, un orden más ornamentado que el corintio, con lo



Con el devenir de los siglos, diversos pensadores aceptaron de buen grado otras analogías con el cuerpo humano propuestas por Vitruvio. Uno de los capítulos más famosos de esta historia, y uno de los múltiples ejemplos que se pueden aducir al respecto son los intentos de visualizar el problema de la inscripción del hombre en las figuras geométricas perfectas, a saber, el círculo y el cuadrado, tema sobre el que se hicieron tantas variaciones y que preocupó especialmente al formidable círculo de artistas que coincidió en Milán hacia los veinte últimos años del siglo XV, a saber, Bramante, Leonardo, Francesco di Giorgio, Fancelli, Giuliano da Sangallo, Pacioli y Cesariano. Tres de ellos, Giorgio, Cesariano y Leonardo, harán propuestas de reconstrucción gráfica de este problema teórico cuya fama en la historia del arte no necesita comentario, y sobre cuyas relaciones con el problema de las proporciones en el Arca de la Alianza ya había hablado Alberti, ilustraría Francesco di Giorgio y volverían Arias Montano y Villalpando<sup>329</sup> [Lám.12]. Y estas ideas también están presentes en las concepciones de los capiteles y las columnas en tanto que petrificación de una cabeza o un cuerpo, tal y como lo prueban los dibujos de Francesco di Giorgio o, en España, las celeberrimas reconstrucciones del entablamento con rostro humano de Diego de Sagredo<sup>330</sup> [Lám.13].

Todas estas variaciones a partir de un tema convivirán posteriormente con la proposición de un uso modal y cristiano de los órdenes en el círculo bramantesco, cuya redacción correría a cargo de Sebastiano Serlio<sup>331</sup>. Como ya hemos visto con más detalle, el autor boloñés sostiene a lo largo de las páginas de su *Cuarto Libro* que en los tiempos modernos habría que adaptar el sistema semántico de los órdenes clásicos a las nuevas costumbres cristianas. De esta manera, el toscano sería el orden apropiado para las fortalezas, el dórico para santos consagrados a Cristo, como san Pedro, san Pablo,

---

cual se puede completar la lista dotándolo de la proporción extrema superior, 1 a 10, con lo cual todos los órdenes quedarían comprendidos por los números que estas dos tradiciones habían consagrado como perfectos.

<sup>329</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, IX, 7. En el caso de Francesco di Giorgio aparece citado en el Ms. Saluzziano 148 de la Biblioteca Real de Turín [publicado en GIORGIO MARTINI: *Trattati*] y según Betts, también en el Ms. Spencer 129 de la Biblioteca Pública de Nueva York, 2r-v [BETTS: “On the Chronology”, 4]. Véase asimismo LOWIC, L.: “The Meaning and Significance of the Human Analogy in Francesco di Giorgio’s Trattato”, *JSAH* 42 (1983), 360-370. Cf. las aportaciones de KOLB: “The Francesco di Giorgio Material”, y FEUER-TOTH, R.: “Un traité italien du XVe siècle dans le Codex Zichy de Budapest”, en *Les traités*, 99-114. Sobre el tema de los cuerpos y la arquitectura bíblica resultan interesantes las reflexiones de RAMÍREZ, J.A.: *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Siruela, 2003, 17-18.

<sup>330</sup> SAGREDO, D.: *Medidas del romano* [1ª ed. 1526; ed. facs. de la edición de 1549]. Madrid: Dirección general de Bellas Artes y archivos-Instituto de conservación y restauración de bienes culturales-Consejo general de colegios oficiales de aparejadores y arquitectos técnicos, 1986, b ii r-v.

<sup>331</sup> SERLIO: *L’architettura*, IV, 5-9.

san Jorge o aquellos santos que hayan tenido la virilidad y la fortaleza de exponer su vida por su fe en Cristo. El jónico sería el orden adecuado para aquellos santos cuya vida haya transcurrido entre lo robusto y lo tierno, para santas matronas y el corintio sería el ideal para los templos dedicados a la Virgen María y a todos los santos y santas que hayan tenido una vida virginal. Sin embargo, el compuesto lo define con vacilaciones como una “quasi quinta manera”<sup>332</sup>.

Sin lugar a dudas, la reforma semántica a la que Serlio sometió los órdenes tuvo un predicamento extraordinario que, en cierto modo, se vio refrendado por el absoluto silencio que otros tratadistas de su siglo mantuvieron en relación a este tema. La gran aportación al respecto e imprescindible para comprender las teorías de Caramuel vino de manos de la tratadística inglesa, concretamente de John Shute y Henry Wotton.

En primer lugar, Shute ilustra los órdenes en su tratado en tanto que tipos humanos, adaptando de un modo libre las analogías del cuerpo como columna recogidas por Vitruvio, Philandrier y Serlio, y que el inglés conocía a través de ellos<sup>333</sup>. A diferencia de las ilustraciones de Giorgio y Sagredo ya citadas, Shute propuso una reconstrucción completa de los cinco órdenes, toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto, todos ellos con proporciones serlianas, en la que cada uno de ellos aparecía representado en su configuración clásica de pedestal-columna-entablamento con un correlato en el que la columna se veía sustituida por un ser humano que respondía a unas características determinadas<sup>334</sup> [Láms.14-18]. Así la columna toscana tendría su equivalente en el cuerpo de Atlas, la dórica en Hércules, la jónica en Hera, la corintia en Afrodita y la compuesta en Pandora. Así, con Shute, ya no sólo los cuerpos se habrían convertido en columnas, sino que habrían llegado a ser verdaderos órdenes arquitectónicos completos. Rykwert lo explica argumentando que sería un modo claro de hacer comprender lo que eran los órdenes en una tierra en la que eran verdaderos desconocidos pero, sin embargo, la historia es mucho más compleja<sup>335</sup>.

En primer lugar, Shute identifica los tres órdenes sobre los que trata Vitruvio claramente, es decir, dórico, jónico y corintio, con los referentes que el tratadista romano había propuesto, a saber, el orden adecuado para un edificio de carácter viril,

---

<sup>332</sup> SERLIO: *L'architettura*, IV, 8.

<sup>333</sup> Sobre la teoría arquitectónica de Shute y Wotton son obras de referencia las publicaciones de Vaughan Hart, cuyas opiniones, en lo general comparto, especialmente las recogidas en “«A Peece Rather of Good Heraldry, than of Architecture»: Heraldry and the Orders of Architecture as Joint Emblems of Chivalry”, *Res. Anthropology and Aesthetics* 23 (1993), 53-66 y “From Virgin to Courtesan in Early English Vitruvian Books”, en *Paper Palaces*, 297-318.

<sup>334</sup> SHUTE: *First and Chief*, 4r-14r.

<sup>335</sup> RYKWERT: *Dancing Column*, 33.

uno femenino y uno relacionado con una naturaleza más bien virginal. Por ello, al convertirlos en tipos humanos entiende que el dórico equivale a Hércules en tanto que noble primitivo, el jónico a Hera, acompañada a sus pies por un pavo real y con Apolo en la basa, y el corintio a la hermosa Afrodita –según la identificación de Rykwert<sup>336</sup>–, que va acompañada en la basa por una imagen que podríamos identificar como Flora, si tenemos en cuenta que en el texto vitruviano en el que se habla del correcto uso del corintio se dice que en este orden se han de construir templos dedicados a Venus, Flora, Proserpina y las Ninfas de las fuentes<sup>337</sup>. Sin embargo, los tipos que propone para el toscano y el compuesto responden a una adaptación para un público isabelino, de tal manera que el toscano sería para “Atlas, rey de Mauritania” que sería, por una parte, el más fuerte de los órdenes, no en vano tenía que sostener el peso del mundo, y por otro, se relacionaría con la monarquía, tal y como evidencia la corona que lleva sobre su cabeza y que se podría entender como una figura que acercaría al antiguo rey con los orígenes míticos de la monarquía inglesa. En relación al compuesto, y teniendo en cuenta la falta de un referente en Vitruvio y Serlio, Shute propone como modelo figurativo la Pandora de Hesiodo.

Este conjunto, formado por el noble Atlas, el fuerte Hércules, la matronal Hera y la hermosa Afrodita, acompañados todos ellos por Pandora, debe entenderse siguiendo la clave que el propio Shute nos da al evocar a Hesiodo, quien expone las cinco edades del mundo en *Los trabajos y los días* antes de relatar la historia de Pandora. Según Hesiodo, el mundo comenzó con una época pura y arcádica en la que los hombres vivían como dioses (Toscano), tras la que el mundo se encaminaría por dos derroteros; la autoindulgencia y el salvajismo (Dórico y Jónico). A esta etapa sucedería una nueva Edad de Oro en la que Vesta y sus vírgenes regían (Corintio), tras la que triunfaría la absoluta inmoralidad de la quinta edad: la edad de Pandora (Compuesto). Sin embargo, esta historia se haría mucho más compleja puesto que se solaparía con la concepción que la dinastía Tudor tenía de la Historia de Inglaterra, también dividida en cinco edades, y según la cual existía una primitiva iglesia protestante y una monarquía cuya antigüedad se establecía en relación al relato de Geoffrey de Monmouth sobre los orígenes de Inglaterra y su relación con Troya; a ésta sucedería una caída posterior, con la subsiguiente división en lenguas, fruto de la corrupción católica de esa iglesia antigua (segunda y tercera edades); una Edad de Oro, que se correspondía con la restauración

<sup>336</sup> RYKWERT: *Dancing Column*, 34.

<sup>337</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I, 2.

del protestantismo –ejemplificada por la virginal reina Isabel I, a quien está dedicado el tratado<sup>338</sup>–; y un final apocalíptico, al que la humanidad estaba invariablemente predestinada.

Sin embargo, esta interpretación será matizada por Henry Wotton en la época de los Estuardos, cuya aportación es verdaderamente interesante en nuestro discurso porque es el nexo que vincula los razonamientos de Caramuel en relación a este tema con los tipos humanos desarrollados de una manera tan específica por Shute.

Aunque Wotton acepte las serlianas proporciones consecutivas de 6 a 10 diámetros, desde el punto de vista del significado, el toscano sería una columna rural, pobremente vestida y caracterizada por su simplicidad, el dórico se caracterizaría por su masculino aspecto sobriamente aderezado, aunque con mayor ornato que el toscano, el jónico encarnaría el tipo de femineidad inherente a una matrona decentemente vestida, el corintio sería una columna lascivamente engalanada como una cortesana y el compuesto sería el más ricamente ataviado, aunque esto lo conseguiría tomando prestada la belleza de todos los demás, al combinar sus ornamentos y vestimentas<sup>339</sup>. Desde luego, llama la atención la obsesión con las vestimentas que portan los órdenes, hasta el punto de que casi parece que la casi desnudez del toscano tendría como referente la desnudez inicial de Adán, cuya relación con el origen de las proporciones humanas había sido relatada por algunos tratadistas, no en vano, y en palabras de Wotton, de entre todas las proporciones, la del toscano es la más natural, puesto que el pie de un hombre es la sexta parte de su altura. Asimismo, hay que indicar que resulta llamativa la ordenación en escala de degradación que siguen los órdenes, desde la virtud al vicio, desde el trabajador a la prostituta y, en este sentido, es especialmente curiosa su propuesta de corintio como orden lascivo, cuyo origen hay que buscar en la primera carta de San Pablo a los Corintios<sup>340</sup>. En todo caso, esta caracterización de los dos últimos órdenes se podría entender teniendo en cuenta que, como acérrimo protestante, Wotton veía como inmorales los visos de catolicismo implícitos en las obras arquitectónicas de Iñigo Jones, para quien el corintio se había convertido en una especie de orden “católico”, y cuya valoración del compuesto aparece de una manera más que evidente en su diseño de la *Banqueting House* (1619-1622), edificio que habría sido visto como un emblema de una emergente cortesana cultura católica.

---

<sup>338</sup> “to the most high and Excellent Princes Elisabeth, by the Grace of God Queene of England, Fraunce, et Ireland, defender of the faith”. SHUTE: *First and Chief*, dedicatoria.

<sup>339</sup> WOTTON: *Elements*, 33-39.

<sup>340</sup> 1Co 5; HERSEY: *Lost Meaning*, 66.

De este modo, el corintio, que había sido introducido en la tratadística en Inglaterra como un orden virginal, adecuado para la iconografía protestante de Isabel I, se transformó en sólo sesenta años en una tipología relacionada con el vicio y hasta con un posible catolicismo<sup>341</sup>. El punto en común que tienen estas dos opiniones tan dispares es que son los dos extremos que permiten a sus autores censurar, cada uno por sus razones, el licencioso orden compuesto.

\*\*\*\*\*

Al margen de lo hasta aquí desarrollado, existe otra historia paralela y más evidente que relaciona los cuerpos y las columnas, convirtiendo a unos en otras, y cuya analogía no necesita comentario; es la historia de las cariátides y los atlantes.

Comenzando por las mujeres, puesto que parece que fueron las primeras en convertirse en un elemento arquitectónico castigado a soportar sobre sus cabezas el peso de un edificio, su origen está en el mundo griego. Los primeros ejemplos que conservamos y en los que aparecen representadas son los tesoros de los Sifnos y los Cnidos en Delfos, así como su paradigmática tribuna en el Erechteion de la Acrópolis ateniense.

Sin embargo, a nivel textual tenemos que recurrir una vez más a Vitruvio, quien nos proporciona su explicación de este elemento arquitectónico. Según el autor romano, las cariátides son la imagen de un castigo; los insurrectos habitantes de Caria, una ciudad del Peloponeso, habrían buscado el apoyo de los persas para conspirar contra los griegos, y éstos los derrotaron. Sin embargo, posteriormente, decidieron declararles la guerra, conquistándolos y asesinando a sus habitantes, eso sí, llevándose como esclavas a sus matronas para que pagaran por su delito trabajando a favor de la ciudad de los vencedores. A partir de esto, Vitruvio considera que los arquitectos se inspirarían en la historia para diseñar en los edificios públicos estatuas de matronas que soportaran todo el peso de la edificación, con el fin de transmitir a la posteridad el castigo impuesto<sup>342</sup>.

Evidentemente, y en un contexto en el que el corintio aún no había sido inventado, el paralelismo de las cariátides con el modo constructivo jónico es fácil de

---

<sup>341</sup> Puede verse al respecto HART: "From Virgin to Courtesan" y PENA BUJÁN: "Prostituta, Virgen, Aristócrata". Sobre las diferencias existentes a nivel conceptual entre la arquitectura Tudor y la nueva arquitectura preconizada por Jones véase ANDERSON, C.: "Monstrous Babels: Language and Architectural Style in the English Renaissance", en *Architecture and Language*, 148-161.

<sup>342</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I, 1.

localizar, tal y como contribuye a demostrar su presencia en el Erechteion ateniense, un edificio jónico que tiene un pórtico con seis cariátides<sup>343</sup>.

Desde luego, no se pretende llevar a cabo aquí un análisis de hasta qué punto las ideas vitruvianas respondían a la realidad, puesto que lo que nos ayuda a articular nuestro discurso es el propio texto vitruviano, que sería seguido en el futuro y en la teoría de la arquitectura formulada por escrito en el Renacimiento, especialmente entre sus traductores y comentaristas, que trataron de rescatar la imagen de las cariátides, como por ejemplo las ilustraciones de la edición de Fra Giocondo, las que Jean Goujon realizó para el tratado de Jean Martin o el caso del patriarca de Aquileia, Daniele Barbaro [Lám.19]. Lo que sin duda está claro es que este tipo arquitectónico sólo podría haber sido el resultado de las proyecciones que sobre la arquitectura se realizaron en las fechas previas al nacimiento de estas figuras, y de las que ya hemos hablado en la primera parte de este capítulo.

Por otra parte, la versión masculina de esta historia tendrá ciertos puntos en común, si seguimos una vez más el relato vitruviano. Tal y como este autor la relata, el origen de los atlantes debe buscarse en Esparta, ciudad que con un reducido número de soldados fue capaz de enfrentarse en la batalla de Platea al ejército persa, vencéndolos. Y por ello, a su triunfal regreso decidieron erigir un pórtico con los despojos y botines de guerra que sirviera como muestra de su gloria y del valor de los ciudadanos, y cuya característica más interesante era que unas esculturas de los prisioneros sostenían el techo [Lám.20]. Esta edificación tendría un doble fin; por una parte sería un modo de advertir y recordar a los enemigos su fortaleza y eficacia en la guerra y, por otro, serviría como modelo aleccionador y paradigma de valentía para que el pueblo

---

<sup>343</sup> Aceptando la tesis de Onians del templo dórico en relación al ejército de hoplitas, sería interesante analizar hasta qué punto las cariátides se podrían leer como las mujeres de Caria, condenadas a mirar cara a cara la imagen victoriosa de la *polis* ateniense, ejemplificada en su formidable templo, emblema de la diosa tutelar de la ciudad, que mostraría un aspecto exterior dórico, y por tanto, masculino, sobrio, sereno, serio y, sobre todo, relacionado con el mundo del ejército triunfante y victorioso, y con el aspecto guerrero implícito en la personalidad de Atenea y que estaría reforzado por la imagen de la Atenea *Promachos*. En los casos de las cariátides de los tesoros de los sifnos y los cnidos, sería verdaderamente interesante analizar los motivos que llevan a estas ciudades a mostrar como carta de presentación en un santuario panhelénico sendas parejas de cariátides, especialmente cuando los segundos habían sido los derrotados por los atenienses si seguimos el origen que Vitruvio propone para este sistema constructivo. ¿Quizá Vitruvio no nos estaba contando la verdadera historia? Sobre las intenciones de Vitruvio en relación a las cariátides en el panorama político de su época puede verse McEWEN, I.K.: *Vitruvius. Writing the Body of Architecture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2003, 30-31.

espartano estuviese dispuesto a defender su libertad, tomando como modelo el valeroso ejemplo dado por sus compatriotas<sup>344</sup>.

Tampoco vamos en este caso a analizar la realidad de la propuesta, que quizá podría ser dudosa<sup>345</sup>, de la historia del pórtico persa de Esparta, ilustrado también por los traductores de Vitruvio, como por ejemplo Cesariano, el tándem Martin-Goujon o Barbaro, puesto que lo que nos interesa es la teoría de la arquitectura que pudo conocer Caramuel y su modo de emplearla.

En todo caso, convendría añadir que Vitruvio no define en ningún momento que estas estructuras, tanto atlantes como cariátides, sean órdenes arquitectónicos, sino que se limita a explicar que de colocar estatuas en lugar de columnas, los argumentos históricos que el arquitecto debía conocer para justificar su elección son los ya citados, y por ello no propone ningún uso decoroso de estos elementos sustentantes. Y esta herencia será la que recojan todos los tratadistas de la arquitectura hasta Caramuel, aunque su planteamiento sea verdaderamente original.

#### 2.2.3.2.- LA VISIÓN DE CARAMUEL<sup>346</sup>

En cuanto respecta a la primera relación entre los cuerpos y las columnas, la concepción que Caramuel mantiene propone una visión de los órdenes como tipos humanos, y lo ilustra, aunque de una manera bastante diferente a la de Shute. Cuando nuestro cisterciense dibuja los cinco órdenes arquitectónicos clásicos, coloca debajo de cada uno de ellos su equivalente humano, sobre los que previamente ha tratado en su texto [Lám.21]. Tal y como Caramuel lo entiende, el toscano es un orden que ha de “ser semejante a un rustico de grandes fuerzas; hablando en Español a un Gana-pan” y por ello lo ilustra como un hombre de mediana edad, con sencillas ropas y desaliñados cabellos; el dórico tendría su equivalente en “un valoroso Capitan” elegante y fuerte, que se representa con ricas ropas, capa, sombrero, elegantes zapatos y un papel en la mano. En tercer lugar, el jónico tendría su origen en las mujeres, cuyo pie es más pequeño que el masculino, y cuya iconografía es, sencillamente, una mujer de mediana edad, cuidado peinado y escasos ornamentos. El corintio, cuyo referente estaría en las

---

<sup>344</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I, 1. En VI, 7, aclara Vitruvio la historia del término “atlante” y su correcta traducción al latín: “telamones”.

<sup>345</sup> Por ejemplo, y recurriendo a las fuentes, Pausanias afirma que las figuras masculinas del pórtico persa de Esparta estarían situadas delante de las columnas, y no ocupando su lugar. *Descripción de Grecia*, III, 11, iii. Cit en RYKWERT: *Dancing Column*, pp.442-443 n.54.

<sup>346</sup> Sobre este tema puede verse mi artículo “Las columnas como tipos humanos: Juan Caramuel de Lobkowitz y su concepción antropomórfica de los elementos sustentantes”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico* (en prensa).

delicadas doncellas se representa con una figura femenina, vestida con unos delicados paños y cubierta en una posición muy similar a la de la Afrodita de Cnido, es decir, una diosa a la que, según la teoría de Vitruvio, se le debían construir templos de orden corintio, y que Caramuel representa en su característico esquema de tapar su desnudez en el momento en que fue sorprendida mientras se bañaba. En último lugar, el orden compuesto tiene como correlato una figura a la que las ropas sólo le tapan su sexo, mientras que muestra sus desnudos pechos y tiene su cuerpo adornado con joyas. Según Caramuel, “en Ciudades grandes siempre hay mugeres, que viven licenciosamente”<sup>347</sup>.

En definitiva, son las propuestas de Shute, directa consecuencia de las proposiciones vitruvianas, complementadas por los comentarios de Philandrier y Serlio, las que, en cierto modo, recoge Wotton, a través de cuyo tratado traducido al latín desarrolló Caramuel su concepción de los cinco órdenes clásicos como estructuras cuyo referente se habría de encontrar en cinco claros tipos humanos.

Ahora bien, cada uno de los tipos podría tener un origen concreto. Entiendo que la asociación del toscano con un rústico, con un campesino, tiene que ser leída en un doble sentido. Por una parte, es la consecuencia de la idea de Caramuel de que les corresponde un canon de 1 a 6, porque los labradores construyen, no tanto buscando la belleza de la esbeltez cuanto la larga duración de sus edificaciones<sup>348</sup>, y por otra, es la transformación en un tipo humano de las relaciones que Serlio había establecido entre el uso del aparejo rústico en las obras arquitectónicas y el orden toscano, así como la concepción de Wotton de este orden como una “columna rural”<sup>349</sup>.

En segundo lugar, el dórico, sería un orden que combina la fortaleza y la gala que tienen los soldados, y sería semejante a un valeroso capitán que con la riqueza de sus hábitos da a entender que no tiene miedo. Quizá no deje de resultar curiosa esta proposición caramueliana teniendo en cuenta la teoría anteriormente mencionada del nacimiento del dórico vinculado al mundo de los hoplitas, pero en todo caso, el masculino aspecto del que habla no deja de sonar a los dioses robustos de Vitruvio, Júpiter, Marte y Hércules<sup>350</sup>, a la cristianización serliana según la cual el dórico sería un orden adecuado a Jesucristo, San Pablo, San Pedro y para santos que no hayan sido soldados de profesión pero que hayan sido fuertes y valerosos al exponer la vida por la

---

<sup>347</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, II, 33-35; V/II, VII, 54.

<sup>348</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, VI, 52.

<sup>349</sup> WOTTON: *Elements*, 33.

<sup>350</sup> VITRUVIO: *De architectura*, I, 2.



fe en Cristo<sup>351</sup>, e incluso a Wotton, para quien el dórico era el orden de aspecto masculino cuya distinción sería más bien un logro de buena heráldica que de arquitectura<sup>352</sup>.

La femineidad del jónico se podría encontrar en el primer edificio de este orden, que como Caramuel sabe, siguiendo a Vitruvio, fue construido en Asia y dedicado a Diana, intentando realizar, de este modo, una “architectura [que] fuesse femenina, y la symmetria se tomasse de la Muger, que tiene ocho pies suyos de alto”, y una vez más se vería transformada en un tipo a través de la propuesta de Shute que Caramuel conoce matizada por Wotton.

El cuarto tipo, el corintio, tendría una forma más esbelta porque sería la columnización del cuerpo de una virgen, cuyo cuerpo es más delicado y espigado que el de las matronas. Según Caramuel el origen de este orden hay que buscarlo en la ciudad de Corinto, pero con unos argumentos realmente curiosos. Tal y como nuestro tratadista lo entiende, en esta ciudad las muchachas eran las más libres y lascivas de Grecia y, como no había nada de carne y hueso que pudiese simbolizar la virginidad, decidieron representarla por medio de las piedras, naciendo de este modo el orden corintio. Los referentes aquí están verdaderamente claros; por una parte, la historia de Vitruvio del nacimiento del corintio en dicha ciudad, asociada a un contexto de virginidad –la tumba de la muchacha–, por otra San Pablo y su primera carta a los corintios, que nuestro monje-obispo-teólogo conocería perfectamente<sup>353</sup>, y por otra el precedente del recurso a este mismo fragmento bíblico, aunque con una narración bastante distinta, en Henry Wotton<sup>354</sup>. En este sentido, difiere Caramuel del inglés y considera que el ornamento del corintio no ha de ser visto como lascivo, habida cuenta que el adorno de una dama, por excesivo que sea, no peca de desvergüenza si mantiene la compostura.

Finalmente, el orden compuesto, que en el caso de Caramuel se corresponde con una prostituta, excesivamente adornada, no tiene unos referentes tan directos. Tal y como nuestro tratadista lo relata, “y porque cada nacion conserva el traje de su patria, no se permite que se alteren o muden los adornos, que a cada columna pertenece. Pero como en Ciudades grandes siempre hay mugeres, que viven licenciosamente, y estas encarcelan sus pies en capatillas breves, haziendo por fuerza, que no crescan; y por la

---

<sup>351</sup> SERLIO: *L'architettura*, IV, 6.

<sup>352</sup> WOTTON: *Elements*, 35-36: “To discern him, will bee a peece rather of good Heraldry, then of Architecture”.

<sup>353</sup> 1Co 5.

<sup>354</sup> WOTTON: *Elements*, 37-38. Cf. SHUTE: *First and Chief*, 1v, 2v, 11r.

libertad de su officio, no tienen habito determinado, sino que toman del Frances, Italiano, Tudesco, &c. lo que les parece mas hermoso; fue conveniente, que huviesse columnas en la Architectura, que con pie mas estrecho se engriessen y levantassen mas, que todas; columnas digo, que licenciosamente se adornassen y hurtandole a cadauna lo que fuesse mejor, fuessen mas hermosas, que todas. Y estas son las que llamas Compuestas; y Italianas tambien, por no haver venido de Grecia, o de otra parte alguna, sino haver nacido aca en Italia<sup>355</sup>.

Podemos admitir que en este fragmento subyacen varias ideas típicas de la teoría de la arquitectura. Por una parte, parece que Caramuel está adaptando libremente la propuesta de Wotton sobre el corintio en tanto que orden adecuado para una cortesana y aplicándoselo al orden compuesto<sup>356</sup>, y esto podría ser así porque recoge la idea de que cada orden tiene unas determinadas formas porque representa a una nación, mientras que el compuesto se forma combinando el jónico y el corintio, tal y como habían propuesto Palladio y el propio Wotton, y por ello sería, para Serlio, una “quasi quinta manera”<sup>357</sup>, es decir, sería una mezcla de aspecto agradable a la vista pero de moral reprochable.

Por otra parte, Caramuel incide notablemente en que cada uno de los órdenes arquitectónicos se erige siguiendo el tipo de pie de los tipos humanos que llevan asociados, y por ello la proporción se va haciendo más esbelta a medida que avanzamos de un campesino a un capitán, hasta llegar a las prostitutas que “encarcelan sus pies en capatillas breves, haziendo por fuerza, que no crezcan”.

Desde luego, está claro que las relaciones entre las columnas y los cuerpos tal y como las entiende nuestro tratadista tienen una clara reminiscencia vitruviana, lo que es casi lo mismo que decir helenística, y han sido pasadas por el tamiz de la teoría de la arquitectura inglesa de los siglos XVI y XVII, para acabar generando una siempre peculiar interpretación, que a veces, no sabemos hasta que punto es casual o intencionada, como ocurre por ejemplo en la propuesta caramueliana de la existencia de columnas calzadas y descalzas<sup>358</sup>. Tal y como ya hemos visto, *krepidoma* o *krepis*, términos que en arquitectura se utilizan para referirse a la base sobre la que se asientan las columnas en los templos griegos, significaba en lenguaje coloquial zapato o

---

<sup>355</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, II, 35.

<sup>356</sup> WOTTON: *Elements*, 37-38.

<sup>357</sup> PALLADIO: *Quattro libri*, I, XVIII, 44-50; WOTTON: *Elements*, 38-39; SERLIO: *L'architettura*, IV,9.

<sup>358</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, III, 40.

sandalia. ¿Conocería el políglota Caramuel este dato? Sea como fuere, lo que parece claro es que las analogías de las columnas con el cuerpo humano habían llegado a unos límites extraordinarios, y tanto es así que Caramuel excede lo vitruviano y aplica estas mismas ideas a las columnas del Templo de Salomón. Aun cuando no desarrolla en su texto estas analogías, sí lo hace en la imagen en que representa las dos columnas *tirias*, entre las que aparecen dos figuras masculinas barbadas, vestidas con elegantes ropajes, y que llevan en las manos, una de ellas un ábaco y una especie de quemador del que sale humo, mientras que la otra porta un cetro con el que señala al suelo [Lám.3].

Desde mi punto de vista, no parece sensato pensar que estas figuras que llevan unas hermosas sandalias tuviesen un pie más grande, y por tanto, más tosco que el de un campesino, pero sin embargo está claro que son tipos humanos que aparecen vinculados a las columnas. Creo que se podrían identificar, una de ellas con Salomón y la otra con Jirán de Tiro. Salomón, ataviado con una rica indumentaria y con un cetro o vara de mando apuntando al suelo estaría dando la orden de ejecutar los designios divinos de construir en la tierra un santuario en el que Dios pudiera habitar en la tierra. De este modo, las columnas del Templo se vincularían iconográficamente con el monarca al que Dios le había dado “un corazón sabio e inteligente, como no ha habido antes de ti ni surgirá otro igual después de ti” o “sabiduría e inteligencia extraordinarias y un corazón abierto como la playa a orillas del mar”<sup>359</sup>, y Salomón cumplió la orden según la cual el supremo arquitecto le habría ordenado “construir un templo en tu monte santo y un altar en la ciudad donde habitas, a imitación de la tienda santa”<sup>360</sup>.

La segunda figura, ataviada con unos ropajes más ornamentados, que podrían reflejar su procedencia exótica, al igual que los aromas que lo acompañarían, podría ser identificado como Jirán, el rey de Tiro-arquitecto que sería el encargado de llevar a la práctica, con las manos de canteros de origen fenicio, la ejecución del Templo. La presencia de un ábaco en su mano avala la vinculación arquitectónica, no en vano, y como ya hemos dicho, la concepción caramueliana de la arquitectura es de raigambre teológico-matemática.

De este modo, quedaría claro mediante la imagen de las columnas *Tyrias* el papel de Dios como diseñador que había transmitido al sabio Salomón la orden de llevar a cabo un edificio en la tierra en el que su divinidad tuviese reflejo, y a su vez de Jirán como arquitecto que recibe la orden de ejecutar con perfectos razonamientos

---

<sup>359</sup> 1R 3,12; 5,9.

<sup>360</sup> Sb 9,8.

matemáticos, que a su vez Dios había dado en su momento, al haber ordenado a Salomón cómo “construir un templo en tu monte santo y un altar en la ciudad donde habitas, a imitación de la tienda santa”<sup>361</sup>, no en vano, Dios habría sido el primer arquitecto, tal y como demostró al crear el mundo, fortificar el paraíso, y dar las instrucciones necesarias para que el Templo fuese una realidad.

Evidentemente todo ello lo conocía Caramuel, según quien “Entre los edificios, que por sumptuosos y grandes ha celebrado el Mundo, el mejor y mayor, de que hay noticia, es el Templo de Ierusalén, en cuya fábrica el Supremo Arquitecto fue Dios: el Rey David el Artífice, que junto la Materia: el Rey Salomón hijo suyo, el que le mando erigir: y Hiran, el Maestro o Arquitecto segundo, que las Ortographias, delineadas con la mano de Dios, puso en obra”<sup>362</sup>, y por ello representaría a los protagonistas terrenales de la historia constructiva del Templo al lado de los dos emblemas de la soberbia empresa arquitectónica que el Gran Creador habría diseñado.

\*\*\*\*\*

En cuanto respecta a la segunda relación entre columnas y cuerpos, Caramuel distingue entre dos órdenes distintos, Atlántico y Paranífico, que constituyen las versiones claramente antropomórficas de los elementos sustentantes.

Comenzando por el orden Atlántico, puesto que es la sucesión que él mismo emplea, hay que decir que la opinión de Caramuel es realmente curiosa<sup>363</sup> [Láms.22-23]. En primer lugar, hay que indicar que nuestro pensador considera que Telamón y Atlante son sinónimos, o mejor dicho, se refieren a lo mismo; a saber, a una figura humana que en los edificios sustenta el entablamento, aun cuanto telamón signifique “ganapan, un lleva cargas, en Italiano un Fachino”, y atlante se refiera a la mítica figura que sustentaba el peso de la tierra. Tal y como este pensador lo entiende, son varias las ideas que se funden para explicar el nombre de este elemento arquitectónico, desde las columnas homéricas que sustentaban el cielo, pasando por el elevado monte Atlas, cuya cima penetra las nubes y por ello recibía el nombre de “Coluna del Cielo”, hasta la figura de Atlas, el rey de Mauritania aficionado a la astronomía, o en términos metafóricos, que “sustentaba el cielo”, “y como el Cielo es cosa grande a qualquiera

---

<sup>361</sup> Sb 9,8.

<sup>362</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, IV, 22.

<sup>363</sup> Caramuel lo desarrolla en *Architectura*, V/II, XIV, 76-79. Las citas subsiguientes están tomadas de este mismo fragmento.

Estatua, que sustentasse algun gran pesso, la llamaron Atlante”. A partir de estas ideas, Caramuel sostiene que en principio los atlantes se empleaban para “honrar las personas que representaban”, puesto que de no ser así no se hubieran atrevido los arquitectos a figurar ángeles que actuaban como elementos sustentantes, como ocurría en la arquitectura de su tiempo.

En todo caso, para nuestro tratadista el orden atlántico sería una amalgama en la que se incluirían todas aquellas figuras masculinas o femeninas que, con su torso desnudo, estuvieran situadas encima de un estípite, así como aquéllas que representarían a “un Emperador, una Matrona y un Satyro” realizando la función de columna. Esta curiosa propuesta guarda en algunos aspectos una extraña relación con la tratadística arquitectónica, mientras que en otros no es sino un claro eco del bagaje visual de su autor. En primer lugar, la proliferación de estas estructuras arquitectónicas en los tratados, por ejemplo el de Wendel Dietterlin, y la arquitectura del Norte y el Centro de Europa, que Caramuel habría conocido directamente antes de trasladarse a Italia en la década de los cincuenta, explica en gran medida su propuesta que, sin embargo y curiosamente, tiene en el caso del sátiro una explicación textual de raigambre más o menos vitruviana, puesto que Philandrier, en sus comentarios a Vitruvio, habla de sátiros que realizan precisamente esta función sustentante<sup>364</sup>. Sobre esta imagen abundaría Caramuel al proponer que ha visto en obras construidas emplear elefantes, leones, toros y otros animales robustos como elementos sustentantes, no en vano “son libres el Pincel y Cincel, y assi pintan, y labran lo que quieren”, es decir, otro alegato a favor de la libertad creadora, como tantos ya comentados. En segundo lugar, la figura de un emperador como soporte antropomórfico estaría directamente vinculado con la idea caramueliana de paragonar las repúblicas y monarquías con “Cielos Politicos”, puesto que sus jefes de gobierno las rigen y sustentan y, en este sentido, son atlantes. Finalmente, para justificar las figuras femeninas de carácter matronal como sustento de un arquitebe, recurre al texto vitruviano en el que se narra la historia de las mujeres de Caria, aunque Caramuel entiende que este uso de un orden atlántico-matronal es menos frecuente que su vertiente masculina.

Sin embargo, Caramuel sostiene que existe otro orden, el *Paranympico*, que nació ante la necesidad de crear unas columnas que fuesen “mas delgadas y hermosas, que las Compuestas”<sup>365</sup> [Lám.24]. Según nuestro tratadista, este orden, que habría

---

<sup>364</sup> PHILANDRIER: *Annotationes*, IV, 1.

<sup>365</sup> CARAMUEL: *Architectura*, IX, LXIV, 103.

nacido en época moderna, se emplearía cuando en una superposición de órdenes se quisiera colocar uno encima del compuesto, que estaría representado por una figura femenina, esbelta y que podría estar desnuda o vestida.

Así las cosas, la diferencia básica entre los órdenes Atlántico y Paranífico consistiría en que el primero es un orden que puede sustentar a otros, eso sí, siempre femeninos, a saber, jónico, corintio o compuesto, y el segundo es un orden femenino, casi se podría decir que de extrema femineidad, y que estaría sustentado por el compuesto en una superposición.

Verdaderamente son dos propuestas llamativas que no cuentan con precedentes directos que podamos decir que influyeron en el pensamiento de Caramuel, aunque quizá sí convendría recordar que el primero que sugirió que los elementos antropomórficos que tenían carácter sustentante constituían un orden en sí mismo fue el padre jesuita Milliet de Chales, admirado y conocido por Caramuel, según el cual este orden, denominado “caryatico” tendría su origen en el relato vitruviano, podía sustentar cualquier tipo de entablamento, y se podía diseñar siguiendo unas proporciones variables<sup>366</sup>.

Sea como fuere, las columnas, que en principio era difícil aunque posible relacionar con los cuerpos humanos, y que habría que justificar a partir de asociaciones mentales e implicaciones culturales, llegaron con Caramuel a un punto tal que crear una nueva tipología en este sistema que se caracterizara por englobar a aquellos cuerpos que a su vez actuaran como sustentantes de una cornisa, eso sí, siempre sustentados por otro orden, no ofrecía la menor dificultad.

#### **2.2.4.- DOS “GÉNEROS” DE COLUMNAS: MOSAICO Y ÁTICO**

Una de las más curiosas precisiones que realiza Caramuel a lo largo de la exposición de su concepción del sistema de los órdenes arquitectónicos consiste en indicar que existen dos modalidades de elemento sustentante que no constituyen en sí mismas un orden, sino que se deben considerar “géneros” porque sólo afectan al fuste, ya que el capitel puede ser variable; se trata de los órdenes mosaico y ático. El primero de ellos sería la respuesta al problema que surgía al considerar, tal y como ya hemos visto, que los fustes de Yaquín y Boaz eran rectos, y por ello englobaría aquellas

---

<sup>366</sup> MILLIET de CHALES: *Cursus*. “Huius ordinis originem refert Vitruvius” (II, XIII, 75-159); “ad hunc ordinem Caryatidum revocari possunt alij omnes in quibus mutuli, vel Telamones, trabeationem sustentant, quod nonnunquam satis apposite, usurpari potest” y “In hoc ordine nulla est proprie dicta simmetria observanda, sed regula erit ex variis circumstantiis desumenda” (X, XXIV, 725).

columnas cuyo fuste era entorchado. El segundo, el ático, sería su conversión en orden de los pilares, a partir de un problema teórico que ya había creado Vitruvio.

#### 2.2.4.1.- FUENTES Y PRECEDENTES

La primera cuestión que se le planteaba a Caramuel al considerar que las columnas del Templo de Salomón no tenían su fuste entorchado era hacer encajar esta variante dentro de su sistema, no en vano ya eran uno de los lugares comunes de la Historia de la Arquitectura y la Historia de la Teoría de la Arquitectura.

Al margen de cuándo se construyeran las primeras columnas de fuste torso, el problema tal y como lo hereda Caramuel tiene su fundamento, por una parte, en leyendas, mitos y lugares comunes generados por el Templo de Salomón y, por otra, en la Historia de la Arquitectura y la tratadística sobre materia arquitectónica, especialmente a partir de Vignola.

Exponiéndolos por orden, ya hacíamos alusión en el capítulo dedicado al estudio del orden tirio (III.2.2.1) a la leyenda que convirtió unas columnas de fuste torso procedentes probablemente de Éfeso en columnas de origen hierosolimitano. Según este relato, diversas columnas de fuste entorchado que se conservaban en San Pedro del Vaticano habrían sido llevadas a Roma por las victoriosas tropas de Tito tras su toma de Jerusalén o bien, según otra tradición, por Santa Elena, la madre del emperador Constantino tras su visita a los Santos Lugares hacia el año 325. Estas doce columnas, de las que una se habría perdido con el paso del tiempo, están actualmente integradas en diversas zonas de la basílica petrina y las más visibles son las que se sitúan sobre los pilares del crucero tal y como quedó establecido tras la berniniana intervención en época de Urbano VIII Barberini, dedicándose cada pilar a una de las más destacadas reliquias conservadas en dicho edificio y armonizando este espacio con la torsión de los fustes del celeberrimo baldaquino<sup>367</sup>. Sea como fuere, Ward Perkins clasificó y dató estas columnas que, según su propuesta, responden a tres variantes. Las más antiguas son un par de columnas cuya antigüedad hay que situar entre época flavia y mediados del siglo II y que actualmente están situadas en la capilla del Santísimo Sacramento. Las restantes columnas coinciden en cronología a comienzos del siglo III, si bien son de dos tipos. El primero estaría constituido por tres columnas, actualmente situadas dos sobre la estatua de San Longino y la tercera en la capilla de la Piedad. Las otras seis columnas

---

<sup>367</sup> Sobre el crucero de San Pedro es ya clásico el estudio de LAVIN, I.: *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*. Nueva York: New York University Press, 1968.

son las que están situadas en los pilares de Santa Elena, Santa Verónica y San Andrés<sup>368</sup>.

Y si bien ésta es la verdadera historia, la leyenda que en torno a ellas se creó a lo largo de la Edad Media sostenía que procedían del Templo de Salomón. Desde un punto de vista meramente textual, las primeras noticias que tenemos de estas columnas vaticanas nos las dan la edición más antigua del *Liber pontificalis* (ca.530) y algunas descripciones de peregrinos, y en ellas sólo se hace alusión a su origen griego<sup>369</sup>. De hecho, no conservamos ningún texto anterior al siglo XV en que éstas aparezcan descritas como reliquias procedentes de Jerusalén. El primero de esta larga lista lo escribió Maffeo Vegio hacia mediados del siglo, y se conserva otro de cronología similar cuya autoría debemos a Nikolaus Muffel de Nuremberg<sup>370</sup>. Con todo, uno de los textos más elocuentes es la *Descripción de la antigua basílica de San Pedro del Vaticano* de Giacomo Grimaldi, ya que en él se indica que a una de estas columnas fue atado Cristo mientras predicaba en el Templo<sup>371</sup>. Como ya se comentó, esta historia es más compleja ya que se viene a superponer con otra tradición existente en Roma según la cual era en la basílica de Santa Práxedes donde se conservaba la columna de la Flagelación, tradiciones ambas que, por otra parte, entraban en contradicción directa con los Evangelios<sup>372</sup>. Sin lugar a dudas, y a falta de textos, es difícil datar el origen de esta tradición, y la variada bibliografía sobre el tema da cuenta de una variedad de hipótesis al respecto<sup>373</sup>. Con todo, lo más interesante es que esta leyenda tuvo un fuerte arraigo, y tanto fue así que el uso de columnas torsas en numerosos contextos arquitectónicos y

---

<sup>368</sup> WARD PERKINS: "The Shrine", 21-33.

<sup>369</sup> TUZI: *Colonne*, 85.

<sup>370</sup> La localización del texto de Vegio aparece en un trabajo de Cerrati de 1914, citado en TUZI: *Colonne*, 86. En cuanto respecta al texto de Muffel y a otros sucesivos se puede ver KINNEY: "Spolia", 30 y ss.

<sup>371</sup> Giacomo Grimaldi, *Descrizione della Basilica antica di San Pietro in Vaticano*, Cod. Barberiniano Latino 2733: "Ésta es la columna en la que ataron a Nuestro Señor Jesucristo. Él estuvo contra ella mientras predicaba a la gente y oraba a Dios Padre en el Templo. Fue traída del Templo de Salomón de manera triunfal junto con las otras once que hay aquí rodeándola y fue colocada en esta basílica". Cit. en KINNEY: "Spolia", 36.

<sup>372</sup> Sobre este tema cf. nota 185.

<sup>373</sup> Por mencionar dos trabajos recientes y ya citados, Stefania Tuzi se adhiere a la ya clásica hipótesis de Walter Cahn según la cual esta leyenda no se podría haber originado antes de la segunda mitad del siglo XIV (TUZI: *Colonne*, 86). Frente a esta visión, Kinney ha sugerido que el origen de la leyenda habría de ser puesta en relación con el interés por las estructuras salomónicas despertado por las Cruzadas y con la moda de las columnas torsas que se puede rastrear en el arte Bizantino hacia los siglos X y XI y en edificios italianos, como la catedral de Ferrara, construida a partir de 1135, y cuyas columnas están explícitamente rotuladas como Yaquín y Boaz. En consecuencia propone que la idea podría haber aparecido en Roma a partir del siglo XII o XIII, cuando se esculpieron las columnas conservadas en Roma en la *Trinità dei Monti* o en la iglesia de Cave, cerca de Palestrina (KINNEY: "Spolia", 36).



pictóricos se convirtió en verdaderas sinédoques que hacían alusión al Templo de Jerusalén<sup>374</sup>.

Al margen de los valores simbólicos de estas columnas de fuste entorchado, que deben ser estudiadas en cada contexto para poder determinar de un modo certero si tienen o no implicaciones salomónicas, el hecho es que desde la llegada a Roma de estas columnas efesias su uso en la historia de la arquitectura fue una constante. Tanto es así que Richard Krautheimer ha propuesto que ya se podrían encontrar en la Roma de San Sixto III, concretamente en la basílica de Santa María la Mayor<sup>375</sup>.

El problema surgiría cuando en las reflexiones sobre arquitectura se trate de explicar qué es lo que ocurría con este tipo de columnas, ya que ni Vitruvio ni el estudio de las ruinas de la Roma antigua coadyuvaban a sostener que hubieran sido utilizadas en el mundo clásico.

Quizá fuera su notable presencia en la arquitectura cristiana lo que hizo que ya Leon Battista Alberti las incluyera en su tratado de arquitectura, confiriéndoles así un discreto lugar en la teoría escrita de la arquitectura. Este autor, concretamente, habla de ellas en *De re aedificatoria* dando instrucciones teóricas para su correcta construcción, aun cuando consideraba que “con vistas a la majestuosidad de los templos, resulta más adecuada la columna lisa y sencilla”<sup>376</sup>. Asimismo es interesante indicar que, aun cuando Caramuel no los conociera, Filarete y Pacioli hacen alusión a las columnas petrinas recordando su origen hierosolimitano y asimismo Jean Bullant, aunque desde un punto de vista meramente formal<sup>377</sup>.

Por otra parte, y aunque casi constituya un dato anecdótico, Sebastiano Serlio en su *Extraordinario Libro* (1551) alude a la misma procedencia hierosolimitana de unas columnas que afirma haber visto en San Pedro, aunque su ilustración no sea todo lo clara que se podría esperar<sup>378</sup>.

Con todo, su verdadera puesta de largo en un tratado y de manera visual tuvo lugar cuando Vignola, en el año 1562, incluye una columna torsa en una lámina específica al final de su *Regola*, dando asimismo instrucciones para su perfecta

---

<sup>374</sup> RAMÍREZ: *Construcciones ilusorias*, 140 y la aportación del mismo autor en *Dios arquitecto*, 17-24.

<sup>375</sup> KRAUTHEIMER, R.: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid: Cátedra, 1984, 104.

<sup>376</sup> ALBERTI: *De re aedificatoria*, VII, 9.

<sup>377</sup> SPENCER, J.R. (ed.): *Filarete's Treatise on Architecture. 2. The Facsimile*. Nueva York-Londres: Yale University Press, 1965, VIII. Para el caso de Pacioli véase *Scritti Rinascimentali di architettura*. Milán: Il Polifilo, 1978, VIII, 122-123, ya que la edición española de su *De divina proportione* está realizada a partir del manuscrito de la Biblioteca Ambrosiana de Milán. BULLANT, J.: *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*. Ecouen: Jehan Bullant, 1564, 46.

<sup>378</sup> SERLIO: *L'architettura*, Extraordinario, lám.13.

ejecución, haciendo alusión a que había visto tales elementos constructivos en la basílica vaticana, aunque mantiene un sepulcral silencio sobre posibles valores simbólicos<sup>379</sup>.

Andrea Palladio, casi al final de su tratado incluye asimismo una imagen en la que representa las columnas torsas de un templo que está entre Foligno y Espoleto, y que en este contexto resultaría absolutamente anecdótico de no ser porque Caramuel lo conocía<sup>380</sup>.

Hay otros tratadistas previos a nuestro teórico que incluyen columnas torsas en sus obras, tales como Pablo de Céspedes, Scamozzi, de la Faille, Ricci, Erasmus, Blondel o Félibien, pero como no es posible demostrar que Caramuel conociese su producción, los omitiremos en este repaso.

Sea como fuere, desde un punto de vista textual las columnas salomónicas se despojaron de su torsión cuando los padres jesuitas Prado y Villalpando llevaron a cabo su ya mencionada reconstrucción del Templo de Jerusalén a partir de las Sagradas Escrituras. Su interpretación proponía que las columnas del salomónico edificio, desde un punto de vista formal, estarían compuestas por una columna de proporciones similares a las del corintio, un friso con triglifos y metopas parecido al dórico y un capitel con dátiles y hojas de palma, mientras que el fuste sería absolutamente recto.

Con estos precedentes, y sumadas más voces a la lista de los detractores del valor salomónico de los fustes espiraliformes –como por ejemplo el también jesuita Milliet de Chales, tan admirado por nuestro cisterciense<sup>381</sup>–, no es sorprendente que Caramuel, quien también echó mano de la *Biblia* para reconstruir la verdadera imagen de las columnas del Templo, concluyera que las de fuste torso habían de tener otro origen y, por ende, constituir otro orden distinto, con una historia propia.

\*\*\*\*\*

La problemática inherente al ático es verdaderamente distinta de la hasta ahora presentada<sup>382</sup>. En este caso, el largo camino que lo lleva a erigirse en orden en el tratado de Caramuel comienza, una vez más, en los cabos sueltos del texto vitruviano. Los

---

<sup>379</sup> VIGNOLA: *Regola*, 31.

<sup>380</sup> PALLADIO: *Quattro libri*, IV, XXV, 102.

<sup>381</sup> MILLIET de CHALES: *Cursus*, I, 726.

<sup>382</sup> El único trabajo sobre el ático como orden, aunque incompleto y equivocado en algunos datos es CORBOZ, A.: “Un ordine disordinato: l’attico”, en *Studi in onore di Renato Cevese*. Vicenza: CISA, 2000, 145-157.

confusos términos en que este tratadista se explaya cuando habla del ático son los siguientes:

“colóquense las basas respetando la simetría, para que su ancho con el plinto incluido sea la mitad del ancho de la columna y su proyección, lo que los griegos llaman *ecfora*, sea un sexto; la basa tendrá un ancho y largo equivalente a una vez y media el grosor de la columna. Su altura, si fuese ática, sea dividida: la parte superior sea un tercio del grosor de la columna, y el resto quede para el plinto. Prescindiendo del plinto, lo restante sea dividido en cuatro partes; una de ellas será para el toro superior, divídase el restante en tres partes iguales, y sea una de ellas para el toro inferior y otra para la escocia con sus filetes”<sup>383</sup>.

“Los tipos de puerta son tres: dórico, jónico y ático (...) Las áticas están hechas con la misma proporción que las dóricas”<sup>384</sup>.

Sin embargo, el propio Vitruvio al final del capítulo 6 del libro IV, después de haber dicho que los tipos de puerta son dórico, jónico y ático, y haber añadido que las áticas tendrían las mismas proporciones que las dóricas, concluye sosteniendo que ha expuesto los métodos que deben ser empleados en el diseño de los templos dóricos, jónicos y corintios. En efecto, Vitruvio no deja excesivamente claro cuál es el modo ático de construir, a qué elementos afecta, ni cómo se lleva a cabo, por ello, algunos de sus comentaristas, como por ejemplo Daniele Barbaro, llegan a proponer un sistema en el que la ática sea una tipología de basa inherente al orden dórico, no en vano, el jónico y el corintio ya tenían una propia, y el dórico no, toda vez que, como acabamos de ver, el ático parecía tener cierta relación en algunos contextos con el dórico. Por ello, afirmará el patriarca de Aquileia que “el dórico no tiene una basa específica, pero en algunas ocasiones se emplea la basa ática, la cual se forma de las siguientes partes: plinto, toro inferior, cuadrados, toro superior y escocia (...) Las medidas de esta basa son las siguientes: su altura es la mitad del grosor de la columna, y su ancho, una vez y media dicho grosor”<sup>385</sup>.

Con todo, y retomando el orden cronológico, después de Vitruvio hay que detenerse en Plinio quien, aunque no se explayó en gran medida, sí aportó palabras más concretas sobre el tema y, en consecuencia gozó de un notable predicamento como recurso de autoridad cuando se decidió volver la vista a los textos del mundo clásico.

---

<sup>383</sup> VITRUVIO: *De architectura*, III, 5.

<sup>384</sup> VITRUVIO: *De architectura*, IV, 6.

<sup>385</sup> BARBARO: *I dieci libri*, III, 3, 144.

Aun cuando no habla del ático como un orden concreto, da cuenta de la existencia de esta variedad. Sus concisas palabras al respecto son:

“Además de éstas [toscanas, dóricas, jónicas y corintias] hay otras que se llaman columnas áticas, cuadrangulares, de lados iguales”<sup>386</sup>.

Pocos siglos después, sería San Isidoro de Sevilla quien hablaría de esta variante en sus *Etimologías*, y éste constituye un vínculo más que interesante con Caramuel. Sus breves comentarios se podrían traducir de la siguiente manera:

“El quinto tipo (*genus*) de columnas se llama ático, y éstas tienen cuatro o más ángulos con lados iguales”<sup>387</sup>.

Como ya el profesor Onians ha señalado, fue San Isidoro quien introdujo esta variante en igualdad de condiciones con las otras cuatro que recogía el hispalense, a saber, toscano, dórico, jónico y corintio<sup>388</sup>.

Avanzando en el tiempo casi novecientos años, y aun cuando Caramuel no conociese esta fuente, es interesante indicar que ya Corboz llamó la atención sobre el tratamiento de este tema en la famosa *Carta a León X*, en la que se dice:

“los cinco órdenes que usaban los antiguos, esto es, dórico, jónico, corintio, toscano y ático”

“la ática y la toscana no fueron muy usadas por los antiguos. La ática tiene las columnas construidas con cuatro caras”<sup>389</sup>.

Sin embargo, y dentro de los textos más difundidos sobre materia arquitectónica, será Cesariano quien en su traducción de Vitruvio hable de una “columna atticurga” entre su exposición del corintio y del toscano, toda vez que dibuja una “base atticurga” y una pilastra, y asimismo reproduce una columna cuadrada aunque de orden dórico en la fachada de un templo<sup>390</sup>. En realidad, en este momento, estas disquisiciones quedaban reducidas a los libros cuyo objetivo era la traducción del tratado de Vitruvio o la realización de apostillas al mismo, mientras que las interpretaciones de los teóricos de la arquitectura, tales como Serlio, Vignola o Palladio, conocidos los tres por Caramuel, no

---

<sup>386</sup> NH XXXVI.179.

<sup>387</sup> *Etymologiarum sive originum libri XX*, XV, 8, 13 (cit. en ONIANS: *Bearers*, 74).

<sup>388</sup> ONIANS: *Bearers*, 74.

<sup>389</sup> “A Papa Leone X”, en *Scritti Rinascimentali di architettura*. Milán: Il Polifilo, 1978, 469-484, espec. 483-484.

<sup>390</sup> CESARIANO: *Vitruvius*, IV,1; III,3; VI,3; IV,3.

lo incluyen dentro de los órdenes<sup>391</sup>. Y en este sentido conviene llamar la atención sobre las *Anotaciones* de Philandrier y el *Vocabulario vitruviano* de Baldo, ya que ambos eran conocidos por nuestro tratadista y reiteran la idea pliniana del ático como “una columna de cuatro ángulos”<sup>392</sup>.

Y mientras esto ocurría en contexto italiano, Inglaterra iluminaba a Caramuel sobre este tema en menor medida de lo que podría de manos de Henry Wotton, ya que al seguir más a Barbaro que a Philandrier hablaba del ático llamándolo pilar (*Bricke* o *Pillar*) y entendiendo que era un desarrollo producido a partir de una columna<sup>393</sup>. En realidad, y si Wotton hubiera seguido a su ilustre predecesor John Shute de la misma manera que lo hizo en otros temas, hubiera hecho saber a Caramuel que existía “otra auténtica columna y una necesaria compañía para las anteriormente llamadas columnas [toscana, dórica, jónica, corintia y compuesta o itálica], hecha por los atenienses para su perfección y llamada ática”, de la que había hablado Plinio, que se usaba como pilar de esquina, que tenía un diámetro igual a la diagonal de la base y, sobre todo, y en esto se anticipa más de cien años a Caramuel, que se puede aplicar a todos los órdenes variando las proporciones; es decir, puede haber columnas áticas con capiteles toscanos, dóricos, jónicos, corintios o compuestos, siempre y cuando sean mantenidas las proporciones que les corresponden, y que según Shute, van de 1 a 6 para el toscano a 1 a 10 para el compuesto<sup>394</sup>. Con todo, y habida cuenta que no hay ningún dato que permita demostrar que Caramuel conociese el tratado de Shute, hemos de concluir que ambos pensadores, en distintas cronologías y geografías, llegaron a una solución parecida, cuyo fin parece que no era más que añadir a un sistema que se había definido como canónico, un elemento constructivo cuyas reminiscencias teóricas se pueden rastrear en el mundo clásico.

#### 2.2.4.2.- LA VISIÓN DE CARAMUEL

La originalidad del tratado de Caramuel en cuanto respecta a la consideración de los pilares de fuste estriado y las columnas espiraliformes consiste en convertirlas en

---

<sup>391</sup> Sobre las traducciones de Vitruvio véase la interesante tesis doctoral de LONG: *The Vitruvian Commentary Tradition*. En relación a Serlio hay que indicar que en su libro VI, publicado en el siglo XX, habla del ático como un “ordine bastardo” (VI, 27), tal y como ha notado CORBOZ: “Attico”, 147.

<sup>392</sup> PHILANDRIER: *Annotaciones*, 99; BALDO: *De verborum*. Es curioso indicar al respecto que el hijo de Bernini, en la biografía de su progenitor habla de las fallidas torres-campanario para San Pedro en los siguientes términos: “Estaba compuesto por tres niveles de columnas y pilastras; el primero corintio, el segundo compuesto, y el último (...) ático”. BERNINO: *Vita*, 62.

<sup>393</sup> WOTTON: *Elements*, I, 14 y I, 44.

<sup>394</sup> SHUTE: *First and Chief*, 16r.

órdenes con entidad propia, puntualizando ciertos postulados que ya formaban parte de la teoría de la arquitectura. Con todo, este autor matiza su posición al indicar que no constituyen órdenes en sí mismos, sino “géneros” de columnas, y en esto parece recordar las palabras de Plinio y San Agustín cuando aludían a ellas utilizando el término *genus*.

Desde el punto de vista de nuestro cisterciense, lo que hace que no constituyan órdenes propiamente dichos es que se trata simplemente de tipologías de fustes, no de estructuras con base, fuste y capitel propias. En este sentido, el *Mosaico* podría sustentar un capitel toscano, dórico, jónico, corintio, compuesto o incluso gótico, puesto que todos estos tipos de remate se podría sustentar sobre un fuste “en llama”, eso sí, siempre guardando las proporciones prescritas. En el caso del *Ático*, simplemente admite Caramuel los capiteles toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto, siempre guardando las proporciones que dichos remates exigen, y probablemente debido a las reminiscencias clásicas de este “género”.

Desarrollándolos por orden, la inclusión de los fustes torsos dentro de un conjunto que pretendía ser comprensivo del total de las variantes columnarias, casi parece una obviedad. Si bien no se trataba de las célebres Yaquín y Boaz diseñadas por Dios, Caramuel entendía que las columnas de fuste espiraliforme conservadas en el Vaticano eran reliquias —él decía “despojos”— que las tropas de Tito habían traído a Roma y que constituían el “orden mosaico”, así denominado porque los habitantes de sus tierras de origen “guardaban la ley de Moyses”<sup>395</sup> [Lám.25]. Sin embargo, y además de su supuesto uso en la arquitectura de los judíos, lo que para Caramuel era omnipresente era su utilización en la arquitectura cristiana. Tanto más si tenemos en cuenta, por ejemplo, su estancia en Roma cuando el baldaquino de colosales columnas torsas de San Pedro del Vaticano ya había sido construido, y al que hizo un guiño en el frontis de su tratado arquitectónico.

Por otra parte, y desde el punto de vista de la teoría de la arquitectura escrita, tampoco era fácil excluir este orden si tenemos en cuenta su predicamento, sobre todo a partir de la *Regola* de Vignola, cuyo desmedido impacto excedió lo visual ya que supuso el sacar a la palestra un problema que implicaba la desintegración del sistema de los cinco órdenes ya clásicos que tanto había costado re-construir.

---

<sup>395</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, XIII, 75.

Por todo ello, sólo quedaba a Caramuel la opción de incluirlo y opinar que este género de columnas “es hermoso, si se labra con curiosidad”<sup>396</sup>.

En otro orden de cosas, y en este caso en relación al ático, la aportación es básicamente la misma; la de convertirlo en un orden que en realidad es un género por la diversidad de capiteles que admite, coincidiendo casualmente con la propuesta realizada más de cien años antes por John Shute y que él desconocía. En este sentido, Caramuel se enfrentó con un difícil problema de la teoría de la arquitectura que venía discutiéndose desde que se empezó a tratar de hacer inteligible el texto de Vitruvio, y que complementaban únicamente unas breves líneas escritas por Plinio.

Con todo, y también en el mundo romano hay una obra que podría haber conocido nuestro cisterciense y que hubiera puesto ante sus ojos lo que él consideraría un orden ático, ya que en la villa de Adriano en Tívoli se conservan todavía a día de hoy varios pilares con el fuste estriado en sus cuatro caras, y que tienen capitel y entablamento dóricos [Lám.26]. Y si bien es cierto que no hay pruebas fehacientes que prueben este contacto directo, sí conocemos la fascinación que este conjunto ejerció sobre Borromini, miembro al igual que el anticuario Cassiano dal Pozzo del círculo cultural del cardenal Francesco Barberini que, a su vez, era amigo de Caramuel, aunque tratar de probar esta hipótesis resulta tan difícil como anecdótico.

#### **2.2.5.- EL “ORDEN GÓTICO”<sup>397</sup>**

Realmente son solamente dos las páginas específicas que Caramuel dedica al estudio del orden gótico pero, sin embargo, es un aspecto verdaderamente importante de su tratado a causa de su novedad<sup>398</sup>. Evidentemente, no fue este hombre quien inventó el Gótico, pero antes de que él lo hiciera, ningún otro tratadista lo había considerado como un orden arquitectónico. Es por ello por lo que en este apartado no se mantiene la estructura formal utilizada en los anteriores, de estudio de fuentes y precedentes antes del análisis de la visión caramueliana, habida cuenta que no existen fuentes previas al respecto.

---

<sup>396</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, IV, 42. Resulta curioso en este contexto llamar la atención sobre la propuesta de Blondel, quien con ayuda del músico René Ouyard mostraron una especial sensibilidad hacia las analogías entre música y arquitectura y lo aplicaron a la basa ática. Véase HERSEY, G.L.: *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000, 37-41.

<sup>397</sup> Sobre este tema véase PENA BUJÁN, C.: “La arquitectura de los bárbaros: Juan Caramuel de Lobkowitz y el «orden gótico»”, *Quintana* 4 (2005), 197-212.

<sup>398</sup> Este orden lo desarrolla en CARAMUEL: *Architectura*, V/II, XII, 74-75. A menos que se indique lo contrario, las sucesivas citas caramuelianas han sido tomadas de ahí.

Es verdaderamente llamativo que, en el momento en que Caramuel escribió su tratado de arquitectura, y de un modo muy especial en la sección dedicada al desarrollo de los órdenes arquitectónicos, aparezca un artículo dedicado a exponer el que nuestro tratadista denominaría “orden Gothico”. Desde luego, hacer algo así requiere una serie de explicaciones que, como tantas veces, nuestro teórico da aunque a su personal y abstrusa manera .

En primer lugar, y por seguir el mismo orden de nuestro cisterciense, Caramuel propone una defensa del pueblo godo, argumentando, por una parte, que, a pesar de que sus soldados, como todos los de su profesión, eran gente “inhumana y ruda (...) que donde ponía el pie, todo lo quemaba y destruía”, debían diferenciarse de la población, puesto que “la Gente Civil en todas partes es mas quieta, y la de Palacio de mas nobles costumbres”. Por otra parte, sostiene nuestro pensador que esta rudeza es habitual en muchas tierras, que no por ello han de ser vistas con menoscabo, no en vano, los soldados españoles habrían cometido muchas atrocidades en el Nuevo Mundo, y mientras en España se construía El Escorial, verdadero paradigma de arquitectura, los sicilianos eran verdaderamente temidos, mientras que en sus tierras “nacieron las Visperas, que con lagrimas de sangre se lloraron”, e igualmente entre los bárbaros, había habido “muy prudentes y politicos Reyes, Dotores muy ilustres, y Varones muy santos”.

Así las cosas, el Gótico sería un orden que se habría empleado en las regiones del Norte de Europa “antiguamente”, cuyos habitantes habrían invadido Italia y España, “revocando las leyes, que la Architectura Griega y Latina prescribian”<sup>399</sup>.

Probablemente, una de las más prosaicas razones por las que Caramuel podría justificar este tipo de arquitectura la constituía su bagaje visual. La periegética vida que llevó lo hizo conocer numerosas ciudades europeas, en las que entraría en contacto con toda la historia de la arquitectura, desde el mundo clásico hasta sus tiempos, no en vano residió durante algún tiempo en su natal Madrid, en Alcalá de Henares, en el Monasterio de La Espina (Valladolid), en el de Montederramo (Orense) y el de Santa María del Destierro (Salamanca), en Portugal, Lovaina y la abadía de Aulne (Países Bajos), el monasterio de Disenberg (Palatinado Inferior), Praga, Viena, Roma, Nápoles y, finalmente, en Vigevano. Con todo, y por cuanto respecta a este tema, creo que también es interesante mencionar que conocía otras ciudades, entre las que me interesa destacar

---

<sup>399</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, IV, 42. Sobre estos argumentos resulta muy ilustrativo el trabajo de SCHLOSSER, J. von: *Magistra latinitas e magistra barbaritas* [1937]. Milán: Medusa, 2005.



Bolonia<sup>400</sup>, cuya famosa iglesia de San Petronio seguía generando más y más proyectos arquitectónicos para la conclusión de la fachada. Desde luego, no pretendo hacer un elenco de los edificios góticos que Caramuel podía conocer, ni mucho menos, entre otras cosas, porque en este discurso no creo que condujese a ninguna parte, pero sí considero interesante mencionar que entre las que él destaca están la catedral de Sevilla, que conocería a través de la difundida publicación de Fernando de la Torre Farfán<sup>401</sup>, así como las catedrales de Salamanca y Milán y la Cartuja de Pavía, obras que habría tenido ocasión de conocer personalmente, puesto que en Salamanca no sólo culminó su formación teológica sino que también ejerció la docencia, y las otras están a escasos kilómetros de Vigevano, la ciudad de la que sería nombrado obispo en el año 1673, y en la que ocuparía este puesto hasta el final de sus días, el siete de septiembre de 1682.

Realmente, Caramuel estaba hablando de obras ciertamente distintas, pero con una serie de puntos en común que definirían este tipo de arquitectura que “[e]s verdaderamente curiosa y ingeniosa (...) y dificultosa si se ha de labrar bien”. Estas características serían que empleaban columnas redondas, cuadradas o poligonales, en algunas ocasiones, interpenetradas, con unos capiteles de proporciones variables, aunque siempre mínimas, y unas bóvedas realmente elaboradas, es decir, los góticos, qué duda cabe, eran edificios que habían sido diseñados con el fin de resistir en perfectas condiciones el paso de los años. Sin embargo, la conclusión básica a la que nuestro tratadista llega es que las columnas carecen de unos capiteles convincentes, puesto que no guardan una clara relación con los fustes y, en fin, que la arquitectura gótica es realmente difícil de ejecutar bien, e incluso “después de bien ejecutada y trabajada, no es hermosa: porque no es siempre lo mejor, lo mas caro”.

Sea como fuere, lo que es verdaderamente interesante es que Caramuel es el primero en hablar de un orden gótico, individualizarlo como tal e integrarlo en un tratado arquitectónico, aunque en cierto modo en inferioridad de condiciones con los clásicos y los restantes que él mismo propuso. Desde un punto de vista meramente nominalista, y al menos hasta donde yo sé, la siguiente persona en exponer claramente la existencia de un “orden Gottico” fue el célebre biógrafo florentino Filippo Baldinucci, quien tres años después de la publicación del tratado caramueliano, y en su *Vocabulario toscano del arte del diseño*, definirá este orden aunque lo hará en unos

---

<sup>400</sup> Así se podría inferir de sus palabras en CARAMUEL: *Architectura*: V/II, XVI, 80.

<sup>401</sup> TORRE FARFÁN, F. de la: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla. Al Nvevo Cvltio del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León*. Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.

términos más drásticos que los propuestos por nuestro tratadista, no en vano, su obra era de corte más tradicionalmente clasicista y habría de ser presentada ante una Academia<sup>402</sup>. Quizá al respecto convendría recordar que Caramuel no formaba parte de ningún grupo arquitectónico ni escribía su obra para defenderla en ningún contexto determinado, sino que lo que hace es exponer sus propias ideas arquitectónicas, fruto de un profundo conocimiento del mundo de la construcción y de un bagaje cultural y un dominio de la tratadística arquitectónica de corte tradicional inconmensurable, así como que nuestro tratadista no escribe su obra para operarios encargados de las tareas manuales de la construcción, sino que se dirige a un público culto fascinado por el arte de la edificación, con la finalidad última de que este tipo de ideas calen en determinados contextos y concretamente en España, con el fin de “servir a grandes Ingenios, que por no saber Latin, y no hallar las Ciencias en su Lengua Materna, se quedan sin aprehenderlas, con gran daño del Publico”<sup>403</sup>.

Sin embargo, el problema que tras el gótico se esconde es mucho mayor de lo que las escasas palabras que nuestro tratadista le dedica revelan, aunque la formulación de los términos es verdaderamente sencilla; no se trata de otra cuestión que la contraposición entre lo clásico y lo no clásico<sup>404</sup>. Ahora bien, ¿qué es lo clásico para Caramuel y qué es lo no clásico?

En primer lugar y como ya hemos visto (III.2.1), aunque Caramuel no lo define, creo que se podría exponer su concepto de arquitectura clásica y por tanto, y en el fondo, en principio correcta –aunque esto sería muy matizable teniendo en cuenta el momento en que fuera realizada, el modo de aplicación de las normas básicas de arquitectura y la correcta o incorrecta aplicación de las normas de la oblicuidad–, en los casos de la arquitectura que fue edificada siguiendo las normas que nacieron en Asia, que el mundo griego y Roma habían empleado, y que casi se podría reducir al correcto uso de las columnas como rostro visible de la arquitectura. Más aún; aunque en esta

---

<sup>402</sup> BALDINUCCI, F.: *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*. Florencia: s.e., 1681, 113. “Orden gótico: Se dice del modo de construir empleado en tiempos de los godos, de estilo alemán (*di maniera Tedesca*), de proporciones en absoluto semejantes a los cinco buenos órdenes de arquitectura antiguos, pero de aspecto totalmente bárbaro, con delgadísimas columnas desmesuradamente altas, abovedada y en la mayor parte de las ocasiones con nervaduras situadas una sobre otra, con infinidad de pequeños tabernáculos y pirámides, salientes, quiebro, mensulillas, vegetación, animales, poniendo siempre una cosa sobre otra, sin ninguna regla, orden ni medida, que se pueda ver con gusto”.

<sup>403</sup> Esta cita, que está tomada del índice general de la *Architectura civil recta y obliqua*, la desarrolla y justifica en II, I, 3-4.

<sup>404</sup> Empleo “no clásico” y no “anticlásico” porque no creo que se pueda hablar de un arte con una intencionalidad anticlásica, de negación explícita de un sistema convertido en paradigma, hasta el siglo XX.

arquitectura de intencionalidad clásica haya habido “errores”, Caramuel entiende que su esencia está más próxima a la verdadera y correcta arquitectura que aquélla que, como la gótica, sigue unas normas totalmente diferentes.

Las tradiciones que explican esto, y que ya han sido desarrolladas (III.2.1), son la idea típicamente renacentista de, digamos simplificada, reactualizar el mundo antiguo y el paradigma salomónico que legitimaría la excelencia de la arquitectura clásica. Con estos dos referentes era difícil albergar la duda, que ahora ya casi se convertía en herética, de la excelencia del sistema clásico.

A partir de este supuesto, la arquitectura que parece ser clásica, aunque sólo sea porque no es no-clásica, siempre es valorada positivamente por Caramuel, aunque pueda tener algún defecto y aun cuando englobe edificios verdaderamente dispares. Con todo, esto merece ciertos matices.

En primer lugar y como ya hemos visto, nuestro cisterciense sostiene que la arquitectura había nacido en Asia, que los romanos la habían elevado a un grado de excelencia notable, que habría sido defenestrada de manos de los pueblos bárbaros, que Bramante “resuscito la Architectura, cuyas leyes se havian olvidado y perdido en Italia”, y que culminó en el “Escorial que Philippe II edifico, por su grandeza, hermosura, y riquezas es tenido por Milagro del Mundo”<sup>405</sup>.

En este sentido, a Caramuel no parece importarle en exceso cuál fue la aproximación que los artistas realizaron al mundo clásico, ya fuesen el artífice de su restauración (Bramante), que dominasen las normas y las convirtiesen en reglas inmutables y de validez universal (los ahora considerados clasicistas) o que decidiesen jugar con ellas (lo denominado Manierismo), sino que extrae lo que todos ellos tienen en común, y que es, sencillamente, el empleo de una serie de principios comunes basados en el uso de los órdenes arquitectónicos con el fin de crear una arquitectura que tuviese una clara vinculación con la tradición greco-romana puesto que, ya llegados a este punto, tenía no poco que ver con las ideas que Dios tenía sobre la arquitectura.

Sea como fuere, no todo valía cuando un arquitecto decidía construir con las normas de la Antigüedad, ni todas las obras estaban igual de bien hechas. Había existido una obra a la clásica paradigmática, que ejemplificaba y situaba sobre la tierra un modelo muy semejante a la obra que Dios había diseñado para Jerusalén; como ya hemos visto con detalle, no se trata de otro que el monasterio jerónimo de San Lorenzo

---

<sup>405</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/I, IX, 25.

de El Escorial. Y como también hemos visto, casi se podría concluir siguiendo a Caramuel que la arquitectura de corte clásico anterior a él es toda, según su punto de vista, cuando menos aceptable, aun cuando en determinados aspectos podría haberse hecho mejor o estuviera, sencillamente equivocada, pero en todo caso, las afirmaciones del obispo de Vigevano al respecto son siempre respetuosas y casi podríamos decir que las consiente al haber sido realizadas en un determinado momento.

Éstas son, expuestas de una manera muy sintética, las opiniones sobre lo clásico, siempre bello, siempre más o menos bien construido, aunque hubiese que matizar y censurar determinados detalles, pero siempre acorde con las ideas que emanaban directamente de la divinidad y que a medida que iba pasando el tiempo se habían ido puliendo más y más hasta llegar a alcanzar una escurialense materialización paradigmática. Frente a esta excelencia, había existido un tiempo en que la arquitectura no era clásica, y en esto, como en todo, Caramuel no era una excepción, sino un miembro más de una comunidad que sostenía que los bárbaros habían bajado a conquistar el Sur e imponer sus toscos modos constructivos.

Realmente, no es el objetivo de esta investigación averiguar las razones por las que en un determinado momento de la historia se decidió volver la vista a la arquitectura antigua, repudiando en cierto modo las formas constructivas que la Edad Media había desarrollado, ni la génesis de la arquitectura gótica, ni tampoco la del concepto de “Edad Media”, ni siquiera realizar disquisiciones sobre si el arte italiano anterior al llamado renacentista era gótico o no lo era. Sin embargo sí parece interesante recordar que a los ojos de los hombre italianos y ya del siglo XV, los godos habían sido los destructores de Roma y habían poblado las ciudades de su arquitectura de espíritu no-clásico. Evidentemente será esta asimilación la que generará que a esta arquitectura se la denomine “gótica”, pero ésa ya es una historia posterior.

En principio, y en los propios tiempos en que los que la arquitectura hoy llamada gótica era creada, el modo de referirse a ella tenía una clara referencia geográfica a su lugar de origen. Por ejemplo, en una famosa frase de Burchard von Hall (ca. 1280) en la que habla de la iglesia de la abadía alemana de San Pedro de Wimpfen en Tahl, se utiliza la expresión *opus francigenum* para referirse a su “estilo” arquitectónico<sup>406</sup>, y sin embargo, en Italia, al menos desde el siglo XIV parece que ya está presente la tradición

---

<sup>406</sup> Cit. en FRANKL, P.: *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1960, 55.

de considerar que este tipo de arquitectura hundía sus raíces en el mundo alemán<sup>407</sup>, tal y como lo considerarán los tratadistas italianos de los siglos posteriores, que se referirán a este tipo de arquitectura como “estilo alemán” (*maniera tedesca*)<sup>408</sup>.

Esta arquitectura de los pueblos bárbaros, fueran quienes fueran, tenía unas características y una imagen que la definía, y era criticada por ser un símbolo de una degradación constructiva que se podía vincular notablemente con oposiciones de carácter político, pero en todo caso, no tuvo una clara definición entre aquéllos que la criticaban hasta Vasari. El más célebre de los biógrafos artísticos escribía en el tercer capítulo de la introducción a la arquitectura de sus *Vidas* las siguientes palabras:

“Hay otro tipo de obras que se llamaron alemanas, y que tienen ornamentos y proporciones muy diferentes de las antiguas y de las modernas; hoy no son usadas por los excelentes, que huyen de ellas en tanto que monstruosas y bárbaras, ya que carecen de cualquier clase de orden, y que se podrían llamar más bien desorden o confusión. Habiéndolas hecho en sus fábricas que son tantas que han infectado el mundo, las puertas están adornadas de columnas delgadas y torcidas como una parra, que no pueden tener la fuerza para soportar el menor peso. Y así, por las fachadas y en otros ornamentos empleaban una maldición de tabernáculos, uno sobre otro, con tantas pirámides, agujas y hojas, que parece imposible que se puedan sostener, no digamos ya sostener otros pesos; más parecen hechas de papel que de piedra o mármol. Y en estas obras hacen tantos salientes, huecos, ménsulas y florituras que rompen las proporciones; y a menudo, con una cosa encima de la otra, tanto ascienden que lo alto de una puerta toca el tejado. Esta manera la inventaron los godos, que por haber arruinado las fábricas antiguas y matado a los arquitectos a causa de la guerra, hicieron lo que desearon, las fábricas de este modo; arquearon las bóvedas con arcos agudos, y llenaron toda Italia de esta maldición de fábricas”<sup>409</sup>.

Fuese o no fuese consciente Vasari de cuáles eran sus fuentes, y tal y como en su día demostró Gombrich, la categoría estilística que englobaría las construcciones de

---

<sup>407</sup> KLOTZ, H.: “Deutsche und italienische Baukunst im Trecento”, *MKIF* 11 (1966), 173-190.

<sup>408</sup> Hay que indicar, sin embargo, que a lo largo del Renacimiento se calificaba también como obras modernas (*lavori moderni*), como por ejemplo hizo Filarete (cit. en FRANKL: *Gothic*, 256). Por otra parte, en el mundo francés del siglo XVI, además de emplear el calificativo de moderno, se consideraba que el gótico era un estilo francés, y así lo hace por ejemplo Philibert de l’Orme, que dedica tres breves capítulos a las bóvedas góticas (l’ORME: *Premier Tome*, IV, 8). Para otros datos véanse, además de la obra de Frankl citada, los cronológicamente anteriores trabajos de SCHLOSSER, J. von: “Gotik” [1910], en *Präludien. Vorträge und Aufsätze*. Berlín: Julius Bard, 1927, 270-295; CLARK, K.: *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste* [1928]. Londres: Butler and Tanner, 1962, 4-6; BEER, E.S. de: “Gothic: Origin and Diffusion of the Term; the Idea of Style in Architecture”, *JWCI* 11 (1948), 143-162.

<sup>409</sup> VASARI, G.: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [ed. de 1568]. Roma: Newton, 2003, 56 (Introducción, Arquitectura, III).

estos pueblos bárbaros no se define a partir de su observación morfológica, sino a partir del catálogo de pecados que Vitruvio había redactado al hablar del hoy llamado, siguiendo la terminología de Wickhoff, tercer estilo pompeyano<sup>410</sup>.

Y bien es cierto que esta opinión estaba presente en el Renacimiento, pero también lo es que los historiadores del arte estamos demasiado acostumbrados a realizar compartimentos estancos en el tiempo, creando categorías a las que dotamos de entidad y vida propia —a veces en un sentido evolucionista del arte en el que todavía estamos arrastrando las ideas que Plinio propuso hace casi dos milenios y que Vasari convirtió en un canon del que todavía no somos capaces de despegarnos cuando estudiamos el arte del Renacimiento—, de principio y final, fechas, nombres y subdivisiones, y muchas veces olvidamos que la realidad es más compleja, y las piedras, que permanecen en tanto que testigos mudos de la historia, parecen querer mofarse de nosotros y nuestros “descubrimientos”.

Uno de los aspectos menos estudiado en la Historia del Arte son aquellas obras que furtivamente se introducen en un período al que no les es lícito pertenecer, según los derechos que los historiadores les hemos concedido, y cuando son estudiadas, salvo honrosas excepciones, se hace desde presupuestos del tipo “es una obra gótica, retardataria, que se construye en época renacentista porque el taller dominaba mejor la técnica anterior”, o lo que es peor, “tiene arcos apuntados, bóvedas de crucería nervadas y una altura descomunal, pero sin embargo es arquitectura renacentista porque está decorada con cuatro medallones y se construyó en 1546”. El estudio del caso de la *maniera tedesca* es verdaderamente revelador en este sentido; por ello quisiera traer a colación algún ejemplo con el fin de demostrar que cuando Caramuel habla de orden gótico no se está refiriendo a una época pasada y finalizada, sino a un modo

---

<sup>410</sup> GOMBRICH, E.H.: “Norma y forma. Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en los ideales renacentistas” [1963], en *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, I. Madrid: Debate, 2000, 81-98, espec. 83-84. Las palabras de Vitruvio son: “Pero éstos que eran imitaciones basadas en la realidad son desdeñadas actualmente debido a su gusto impropio. En el estuco hay monstruos en vez de representaciones definidas tomadas de cosas definidas. En lugar de columnas crecen tallos; en lugar de frontones hay paneles con hojas rizadas y volutas. Los candelabros sostienen pequeñas capillas pintadas y sobre ellas crecen racimos de delgados tallos con figuras sentadas encima al azar. De nuevo delgados tallos con cabezas de hombres y de animales unidas a la mitad del cuerpo. Estas cosas no existen, ni pueden existir, ni han existido. Por ello las nuevas modas obligan a los jueces malos a condenar la buena artesanía. Puesto que ¿cómo puede ser que un junco sustente un techo o un candelabro sostener todos los adornos de un frontón, o un tallo blando y delgado, una estatua sedente, o cómo pueden nacer flores y estatuas de medio cuerpo alternativamente a partir de raíces y tallos? Y sin embargo, cuando la gente ve estas falsedades, las aprueban en lugar de juzgar si pueden ser reales o no”. VITRUVIO: *De architectura*, VII, 5.

constructivo que todavía seguía en vigencia en su tiempo, en la tan clásica, tan renacentista e, incluso, tan barroca Italia.

Una de las más grandes empresas arquitectónicas que se llevó a cabo en el ducado de Milán en época de Gian Galeazzo Visconti fue la construcción de una nueva catedral para la ciudad, que fue fundada en 1386. Esta catedral, sin lugar a dudas, es uno de los más góticos edificios italianos y por razones que no vienen al caso no fue finalizada hasta varios siglos después del inicio de su construcción, y aquí comienza nuestra historia [**Lám.27**].

Al margen de que a principios del siglo XV en Florencia se inventara el Renacimiento, la realidad es que su, llamémoslo así, “difusión” no tuvo lugar hasta bien avanzado el siglo. En el caso concreto de Milán, y al margen de que fuera con los Visconti cuando se comenzó la cartuja de Pavía (1473), fue gracias al mecenazgo de Ludovico Sforza –el Moro–, cuando en esta región se llevaron a cabo los mayores esfuerzos de construcción de obras “renacentistas”. Bramante trabajó en Santa María de las Gracias y en Santa María presso San Sático, Leonardo pintó su famoso cenáculo, y en fin, en esa época coincidieron en Milán los dos artistas mencionados con Francesco di Giorgio, Luca Fancelli, Giuliano da Sangallo, Luca Pacioli y, por ejemplo, Cesare Cesariano, y mientras esto ocurría, las obras de la catedral continuaban, siempre en “estilo” gótico, y surgió el problema del diseño del cimborrio. Al margen de muchas otras opiniones al respecto, quisiera traer a colación las propuestas de algunos arquitectos que han llegado a ser paradigmas de la idea de arquitectos “renacentistas”, como Francesco di Giorgio, Bramante o Leonardo, y curiosamente, las ideas que exponen al respecto se podrían resumir en que la obra debe continuarse siguiendo el estilo en que fue iniciada, con el fin de que mantenga la correspondencia general de las partes y su sentido unitario, y por tanto, no pierda la armonía<sup>411</sup>. A esto habría que añadir que Cesariano, en la primera traducción al italiano del texto de Vitruvio, cuando desarrolla el segundo capítulo del primer libro, donde el autor romano expone la planta, el alzado y la sección de un edificio, emplea representaciones de la catedral de Milán [**Lám.28**]. Aunque Cesariano no expone qué lo movió a incluir un edificio gótico en el más clásico de los textos sobre arquitectura, lo que parece claro es que la idea que tras

---

<sup>411</sup> Véase los siguientes fragmentos, todos ellos recogidos en *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milán: Il Polifilo, 1978:

- Francesco di Giorgio: “Consiglio dato da Francesco di Giorgio sopra il modo di voltare la cupola del Duomo di Milano”, 379-385.
- Leonardo da Vinci: “Lettera ai fabbricieri del Duomo di Milano”, 349-353.
- Donato Bramante: “Bramanti opinio super domicilium seu templum magnum”, 367-374.

esto está es la aplicación de la geometría en el diseño del *Duomo* milanés, dominado por el empleo de los triángulos y el círculo, que probarían la validez de la geometría gótica. Soy consciente de que esto no demuestra que los arquitectos del llamado “Alto Renacimiento” valorasen más positivamente la arquitectura de los bárbaros que el sistema del que se mostraron defensores y excelsos exponentes, sin embargo sí da cuenta del grado de convivencia que existía entre los diferentes estilos que se desarrollaban simultáneamente.

Antes de ver la evolución de estas ideas a lo largo del siglo XVII, quisiera detenerme momentáneamente en otra gran obra arquitectónica con una historia parecida, y que permite ver otro momento del debate estilístico, y que habitualmente presuponemos un tiempo de triunfo de la norma clásica. En este caso, la ciudad es Bolonia, y la obra arquitectónica la iglesia de San Petronio cuya construcción fue iniciada en la última década del siglo XIV y pretendía rivalizar con la catedral de Florencia [Lám.29]. Al margen de momentos anteriores en la historia de su construcción, quisiera llamar la atención sobre los proyectos que para su fachada propusieron Baldassare Peruzzi, Giulio Romano y Vignola [Lám.30]. Estos tres arquitectos, con concepciones de la arquitectura notablemente diferenciadas, resolvieron también la cuestión de esta fachada con proyectos marcados por la impronta gótica. Quizá los historiadores del arte tengamos que replantearnos muchas ideas teniendo en cuenta que el discípulo de Bramante, el gran manierista y el normativizador de las columnas clásicas fuesen capaces y estuvieran dispuestos a diseñar edificios *alla maniera tedesca*, aunque de la misma manera sería interesante estudiar por qué Miguel Ángel, cuando le fue enviada una carta invitándolo a realizar sus sugerencias para el remate de esta fachada, decidió no contestar.

En todo caso, la cuestión de las fachadas de estas dos obras no estaban todavía resueltas en el siglo XVII, y esto es verdaderamente interesante de cara al estudio de Caramuel, puesto que la diócesis de la que era obispo, Vigevano, está a sólo treinta kilómetros de Milán y, por otra parte, a partir de ciertas afirmaciones de su tratado, como ya ha sido citado anteriormente, podría afirmarse que conocía Bolonia.

En primer lugar, para la fachada de la catedral de Milán los proyectos arquitectónicos propuestos en el siglo XVII más destacados fueron el de Carlo Buzzi (ca.1645) y los dos que propuso Francesco Castelli (1648 y 1651) y los tres se caracterizaban por la fusión de motivos tomados del repertorio gótico y del nuevo



lenguaje que las piedras hablaban en su tiempo<sup>412</sup> [Lám.31]. Por otra parte y de vuelta a Bolonia, en el siglo XVII también hubo diseños combinando motivos clásicos y góticos para la fachada de San Petronio, entre los que destacó el del padre de Carlo Rainaldi, Girolamo Rainaldi (1626). Al margen de que ninguno de estos proyectos fuera definitivo y que la historia del diseño de estas fachadas continuara sin resolverse aún en el siglo XVIII, lo que parece evidente es que la arquitectura gótica no murió en el año 1400 en Italia y 1500 en el resto de Europa, sino que sus ideas, en lugar de haber sido rescatadas en el siglo XIX por un grupo de nostálgicos que buscaban un mundo diferente en lo no-clásico movidos por los impulsos que fuese, perduraron y forman parte de una historia que todavía no ha sido contada<sup>413</sup>. El problema es que la Historia la escriben los historiadores y tras muchas interpretaciones se esconden cuestiones que son el fruto del tiempo en el que se vive y, así, por ejemplo, la idea que en Italia comenzó siendo despectiva sería reivindicada por los alemanes para demostrar, en primer lugar, su excelencia, tal y como propuso Goethe en 1772, afirmando que a la vista de la catedral de Estrasburgo no se podría decir que desde un punto de vista artístico los alemanes fuesen bárbaros<sup>414</sup>, y ya en el siglo XIX con el fin de reivindicarlo como estilo nacional<sup>415</sup>. Desde luego, y al margen de las ideas que la configuración de los estados pudiesen llevar aparejadas al nacimiento de la Historia<sup>416</sup>, lo que está claro es que para

<sup>412</sup> En relación al debate sobre la fachada de la catedral de Milán a lo largo del siglo XVII se aportan documentos verdaderamente interesantes en REPISHTI, F.; SCHOFIELD, R.: *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano, 1582-1682*. Milán: Electa, 2004, espec.351-437.

<sup>413</sup> Sobre este tema destacan los trabajos de BURCKHARDT, J.: *The Architecture of the Italian Renaissance*. Harmondsworth: Penguin Books, 1987, 23-25; SCHLOSSER: "Gotik"; PANOFSKY, E.: "La primera página del 'Libro' de Giorgio Vasari. Un estudio sobre el estilo gótico a la luz del Renacimiento italiano, con un apéndice acerca de dos proyectos de fachada de Domenico Beccafumi" [1930], en *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1993, 195-262; ACKERMAN, J.S.: "Ars sine Scientia Nihil Est: Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan", *AB* 31 (1949), 84-111; WITTKOWER, R.: *Gothic vs. Classic. Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*. Nueva York: George Braziller, 1974. Más muestras de esta problemática en otros contextos en el interesante trabajo de RINALDI, A.: "Firenze e Roma alle soglie del barocco. Paradossi e aberrazioni dell'architettura fiorentina tra XVI e XVII secolo", en *Bernini e la Toscana. Da Michelangelo al Barocco mediceo e al neocinquecentismo* (ed. O. Brunetti; S. C. Cusmano; V. Tesi). Roma: Gangemi, 2002, 3-20.

<sup>414</sup> Así lo afirmaría en su obra *Von Deutscher Baukunst, DM Ervini a Steinbach*. Cit. en WATKIN, D.: *The Rise of Architectural History*. Londres: The Architectural Press, 1983, 4. Véase asimismo BELTING, H.: *The Germans and their Art. A Troublesome Relationship*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 41-43. Sobre Goethe y el Gótico resultan interesantes las apreciaciones de GOMBRICH, E.H.: *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Barcelona: Debate, 2003, 73-77.

<sup>415</sup> BELTING, H.: *The End of the History of Art?* Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1987, 88.

<sup>416</sup> Véanse al respecto los trabajos del profesor José Carlos Bermejo Barrera, publicados en Madrid por la editorial Akal: *Moscas en una botella. Cómo dominar a la gente con palabras* (2007); *Ciencia, ideología y mercado* (2006); *Sobre la Historia considerada como poesía* (2005); *¿Qué es la historia teórica?* (2004); *Genealogía de la Historia* (1999); *Entre Historia y Filosofía* (1994); *Fundamentación lógica de*

una nación que había visto nacer a dos de los más grandes músicos de todos los tiempos, como son Bach y Beethoven, a extraordinarios escritores como Goethe y, por ejemplo, a filósofos de la talla de Immanuel Kant, tenía que resultar risible la idea de que ellos fueran los bárbaros en contraposición a la Europa mediterránea.

En todo caso, el punto al que se pretende llegar con todo este *excursus* es tan sencillo como a la vez complejo, y se puede formular simplemente diciendo que en el momento en que Caramuel escribía su *Architectura civil recta y obliqua* no se enfrentaba al Gótico como si fuera un estilo del pasado, ya finalizado, muerto y obsoleto, un simple vestigio de la historia, sino que el lenguaje gótico todavía estaba vivo y, sobre todo, lo estaba en la región en la que él vivía. Sin embargo, estas ideas entrarían en contraposición con las que los libros de arquitectura manejaban. Aún cuando no conociera el texto de Vasari anteriormente citado, la mayor parte de los tratadistas hacían algún tipo de alusión despectiva a las labores constructivas que habían realizado los pueblos bárbaros.

Sin embargo, Caramuel quizá como consecuencia de su experiencia vital en territorios en que la arquitectura gótica había tenido unos interesantes desarrollos o en los que todavía seguía estando viva, parece mostrar una nueva sensibilidad hacia este tipo de construcciones, eso sí, que siempre sería de segunda categoría si se comparaba con el sistema arquitectónico clásico. En este sentido, los aspectos que más elogia nuestro tratadista son los derivados de la naturaleza técnica de este tipo de construcción, algo en lo que se mostrará predecesor de Guarino Guarini quien, aún al margen de las amargas críticas que dedicó a nuestro cisterciense, tomó numerosas ideas en relación al Gótico de él, tal y como ha demostrado Werner Oechslin<sup>417</sup>. Un fragmento que Caramuel cita de Torre Farfán confirma estas afirmaciones; hablando de la catedral de Sevilla dice “Su Architectura es Gothica, o por serla mas excelente en aquella edad, o porque se reputaria por la de mayor suffrimento, como Obra que se criaba para suffrir el pesso continuado de los siglos”<sup>418</sup>.

A modo de conclusión, estas obras para Caramuel “hazen buena vista; y prueban que, sin faltar a la gala, pueden ser las columnas mucho mas gruessas, de lo que los

---

*la historia* (1991); *Replanteamiento de la Historia* (1989); *El final de la Historia* (1987); *Psicoanálisis del conocimiento histórico* (1983).

<sup>417</sup> OECHSLIN, W.: “Anotaciones a Guarino Guarini y a Juan Caramuel de Lobkowitz” [1968], *Anales de Arquitectura* 2 (1990), 77-89.

<sup>418</sup> Cit. en CARAMUEL: *Architectura*, V/II, VI, 51.

Griegos Architectos permiten”<sup>419</sup>, y en este sentido son una de las claves que le permitió concebir racional y razonadamente, textos en mano, y con algún que otro referente visual, la idea de los cinco diámetros del orden *tirio*, aun cuando nunca deje de considerar que, realmente, no es un ideal estético de belleza hacia el que mirar; “después de bien executada y trabajada, no es hermosa”<sup>420</sup>.

Desde luego, esta valoración del arte del pasado y del de su propio tiempo estará muy lejos de las opiniones que por las mismas fechas mantenía Bellori, quien sin piedad condenaba la corrupta arquitectura de su época diciendo que “cada uno sin embargo se inventa una nueva idea y hace la arquitectura a su modo, exponiéndola en plazas y en fachadas: hombres ciertamente desprovistos de los conocimientos inherentes al arquitecto, título que ostentan en vano. Y así, deformando edificios y ciudades, y los monumentos del pasado, hacen absurdos malabarismos con esquinas, huecos y líneas retorcidas, basas descompuestas, capiteles y columnas con tonterías de estuco, ornamentos triviales y desproporciones; y Vitruvio condena asimismo las novedades de tipo semejante”<sup>421</sup>, y desde luego no sabrá Caramuel que pocos años después el arte del que había sido su tiempo y que posteriormente sería llamado “barroco”, será identificado con el gótico, y así, por ejemplo, Milizia censurará el arte de Borromini al que califica de “formas góticas y chinas”, un arte que quedará relegado y descalificado por sus audacias hasta que Burckhardt sugiera tímida, muy tímidamente, en 1855 que quienes visiten Italia, tengan tiempo suficiente aún después de haber visto todas las obras perfectas y quieran revivir la historia de la civilización italiana, pueden echar un vistazo a las obras “barrocas”<sup>422</sup>.

En todo caso, lo que probablemente no supiera Caramuel es que mientras él escribía su tratado, los anticuarios ingleses estaban empezando a estudiar la arquitectura gótica, toda vez que en Francia, nueve años después de la publicación de su *Architectura*, Jean-François Félibien publicó un volumen titulado *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes* que incluía entusiastas capítulos sobre los grandes arquitectos góticos<sup>423</sup>.

---

<sup>419</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, IV/XXX, 41-42.

<sup>420</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/II, XII, 75.

<sup>421</sup> BELLORI, G.P.: *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*. Roma: Mascardi, 1672, 12. Una de las obras más recientes sobre Bellori es BELL, J.; WILLETTE, T. (ed.): *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

<sup>422</sup> BURCKHARDT, J.: *Il cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia* [1855]. Florencia: Rizzoli, 1994, I: 399.

<sup>423</sup> WATKIN: *Rise*, 20 y 49.

Y lo que tampoco podría imaginarse Caramuel es que los futuros historiadores del arte que se enfrenten al pasado lo harán tratando de enmarcar en unas categorías-estanco evidentemente artificiales todas las producciones artísticas de nuestros antecesores –como si fuesen biólogos que hiciesen una clasificación taxonómica del reino, tipo, clase, orden, familia, género y especie a los que pertenecen cada uno de los edificios–, tratando de buscar, en el mejor de los casos, su presunta esencia y exponiendo una serie de generalidades que se tratarán de hacer universales. Quizá, si queremos tener una visión de la Historia del Arte más real que soñada, deberíamos dejar de creer en esas categorías y analizar las obras de arte en sí mismas y en su verdadero contexto, con sus problemáticas específicas, sin buscar el referente presuntamente clarificador de la generalidad, y así hacer nuestras las palabras que ya en el lejano 1796 publicaba Johann Gottfried von Herder:

“¡Cómo se apodera siempre de mí el temor cada vez que oigo caracterizar a toda una nación o época en pocas palabras, ya que cuán inmensa es la masa de variantes comprendidas en palabras tales como nación o Edad Media, o tiempos antiguos y modernos!”<sup>424</sup>.

#### **2.2.6.- LOS ÓRDENES: ¿SISTEMA O CONJUNTO?**<sup>425</sup>

A lo largo de los cinco capítulos precedentes se han desarrollado las problemáticas específicas inherentes a cada uno de los once órdenes arquitectónicos que Caramuel considera, y se ha hecho con cierto detenimiento ya que nuestro cisterciense afirma taxativamente y en términos similares a los vitruvianos que “lo principal de lo que se trata en los Libros de Architectura, son las columnas porque en ellas consiste toda la hermosura de un palacio”<sup>426</sup>. Con todo, quedan todavía varias cuestiones que dilucidar y que se refieren o bien a la visión de los órdenes interrelacionados, o que afectan igualmente a cada uno de los once.

Comenzando por la descripción y definición de orden Caramuel sostiene, siguiendo un texto de Carlo Cesare Osio, que los órdenes son “un conjunto de varias partes proporcionales entre sí, cuyas divisiones casi miembros forman un cuerpo entero,

---

<sup>424</sup> Cit. en GOMBRICH, E.H.: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Debate, 2004, 195.

<sup>425</sup> Puede verse al respecto PENA BUJÁN, C.: “Dórico, jónico, corintio y ocho órdenes más: la interpretación caramueliana de un sistema clásico”, en *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (Santiago, 15 a 20 de septiembre de 2003)*. Madrid: SEEC, 2006, III: 531-538.

<sup>426</sup> CARAMUEL: *Architectura*, proemial, IV, 26.

en el que hay bizzarria y belleza, que satisface el ojo de quien lo mira”<sup>427</sup>. En esta opinión resulta evidente la resonancia de cuestiones teoréticas típicas de la Grecia clásica, como son las relaciones entre las partes que integran un cuerpo entre sí y con el todo, que Caramuel podría conocer por múltiples vías, desde la obra de Vitruvio matizada en el siglo XVI con el célebre “juicio del ojo” hasta la filosofía clásica y la propuesta aristotélica del origen del saber en la vista. En todo caso, esta definición constituye uno de los argumentos que permite a nuestro tratadista considerar que el juez último de la arquitectura no ha de ser Vitruvio ni algún otro texto, sino la propia percepción de cada ser humano. Coadyuva asimismo a asentar la ya tradicional propuesta de la existencia de relaciones matemáticas variables en las dimensiones de las distintas columnas, que responden a cuestiones vinculadas con las proporciones de los distintos tipos de cuerpos humanos –cuyos pies están en proporción con su altura– los cuales sirvieron de referente a la hora de inventar los distintos órdenes a lo largo de la historia.

La larga sombra de este planteamiento lo lleva incluso a proponer la muy interesante consideración de las columnas del Templo de Salomón como estructuras diseñadas siguiendo esta relación entre diámetro del fuste y altura, que no puede ser explicada sino como una consecuencia de una tradición arquitectónica de raigambre vitruviana, habida cuenta que las Sagradas Escrituras no especifican en lugar alguno este tipo de *ratio*.

Y de este modo, nuestro tratadista justifica que las proporciones de los órdenes clásicos y el *tirio*, siguen unas relaciones numéricas crecientes entre los cinco y los diez diámetros según se progresa de la eterna robustez de las columnas hierosolimitanas al engalanado carácter libertino del compuesto. Con todo, los números tampoco son elegidos al azar, sino que en el caso de los órdenes clásicos suponen la aceptación –al menos implícita– de anteriores propuestas, ya que Serlio y posteriormente Wotton ya habían sugerido esta progresión correlativa de los seis a los diez diámetros.

Veíamos que otra asimilación caramueliana, la de los órdenes con tipos humanos, es clara consecuencia de la visión inglesa de la teoría del decoro tal y como la había propuesto Vitruvio, de manera tal que el toscano se pondría en relación con un rústico, el dórico con un capitán, el jónico con una matrona, el corintio con una doncella y el compuesto con una prostituta. Esta teoría podría incluso ser extrapolada a las

---

<sup>427</sup> OSIO: *Architettura*, I, I, 82.

columnas del Templo de Salomón, que también están relacionadas con dos figuras humanas que, si la tesis aquí defendida es correcta, han de identificarse como Salomón y Jirán de Tiro.

Asimismo, y como consecuencia de las fisuras internas que a lo largo de la Historia habían surgido en la Teoría de la Arquitectura, nuestro tratadista puede afirmar que los órdenes no son solamente cinco, sino que su número se eleva hasta once. Este sistema, que Vitruvio había planteado con ambigüedades y que en los tratados del Renacimiento se había tratado de completar a partir del estudio de la Antigüedad, empezó en fecha tan temprana como el siglo XVI a mostrar sus puntos débiles, y lo más curioso es que esto ocurriera en el gran libro normativizador de las formas de las columnas, esto es, la *Regola* de Vignola (1562). La ignorancia de arquitectos antiguos y modernos y de tratadistas fueron otra cuestión que fue sacada a la palestra, en este caso de manos de Cataneo (1567). Asimismo, Philibert de l'Orme había creado una nueva brecha en un sistema apenas codificado al crear un nuevo orden característico de lo francés (1567). Finalmente, serían los padres jesuitas Prado y Villalpando quienes pondrían en jaque toda esta sistematización al tratar de reconstruir la forma de las columnas que Dios habría diseñado para su Templo en Jerusalén (1596-1605). Así las cosas, y a pesar de que Scamozzi en 1615 intentó reconducir los estudios sobre el mundo clásico, el daño ya estaba hecho, y Caramuel será una consecuencia de todas estas particularidades, puesto que será el primero en ser consciente de las tremendas fisuras que existía en el sistema clásico, especialmente, a partir del estudio de los textos<sup>428</sup>.

Con todos estos precedentes, no puede sorprender que nuestro tratadista decida proponer una nueva visión de este sistema, ampliándolo de manera considerable hasta incluir los diversos tipos de variantes columnarias que cualquiera podría encontrarse visitando los distintos edificios de cualquier ciudad. Así las cosas, a los cinco clásicos habría que añadir el orden *Tirio*, utilizado en el Templo de Salomón, el *Ático* y el *Mosaico*, que utilizarían fustes poligonales y entorchados respectivamente, el *Atlántico* y el *Paranínfico*, que utilizarían los cuerpos humanos como elementos sustentantes y, finalmente, el orden *Gótico*, que sería el empleado por los bárbaros septentrionales que conquistaron los países mediterráneos y acabaron con el Imperio Romano.

---

<sup>428</sup> RAMÍREZ: *Edificios y sueños*, 139.

Para poder proponer esta ampliación de un sistema convertido ya casi en canónico, Caramuel ha de negar la validez absoluta de los textos de anteriores tratadistas de arquitectura, lo que hace sin el menor pudor, no en vano, el único texto que debía ser considerado infalible era *La Biblia*, en cuya redacción había estado tan involucrada la mano de Dios.

Por otra parte, y desde el punto de vista del diseño, Caramuel sostiene que las columnas se han de proyectar considerando sus relaciones con el resto del edificio, teniendo en cuenta para ello su “numero, pondere, & mensura”. Siguiendo estos criterios, que san Agustín recita refiriéndose a una máxima salomónica que atribuía estas virtudes a Dios, Caramuel sostendrá que el número sería el de los miembros del edificio, el peso sería el de lo sustentado, y la medida, las dimensiones<sup>429</sup>. Asimismo, sostiene Caramuel, siguiendo en este caso a Vignola, que en cualquier tipo de columna, las relaciones proporcionales entre columna, pedestal y entablamento han de ser 4:12:3, es decir, el basamento debe medir un tercio de la altura de la columna y el entablamento, un cuarto.

De esta manera, y tal y como hemos visto a lo largo de los capítulos anteriores, Caramuel propone un sistema de órdenes original y novedoso, integrado por once variantes, pero tras el que se esconden claros referentes a una serie de tradiciones que conocía, principalmente, a través de los textos que sobre esta materia habían sido publicados, así como, y en segundo lugar, mediante el bagaje visual que le había proporcionado su itinerante vida, que lo había dotado de un destacado conocimiento de la historia de la arquitectura europea.

Sin embargo, y además de lo ya expuesto, conviene llamar la atención sobre una cuestión: en el momento en que nuestro tratadista escribía, y con la tradición ya puesta en entredicho, la creación de esta propuesta de once órdenes parece una clara respuesta teórica a la mera observación de la Historia de la Arquitectura, puesto que en estas once categorías se podría resumir prácticamente toda la historia de lo edificado.

Quizá sea conveniente tener en cuenta que la intención de Caramuel al escribir su *Architectura civil recta y obliqua* no era enseñar a maestros de obras el arte de construir, a diferencia de, por ejemplo, el difundido *Arte y uso de arquitectura* de fray

---

<sup>429</sup> Sobre este tema en el Renacimiento puede verse UNGERS, O.M.: “«Ordo, pondo et mesura»: criteri architetonici del Rinascimento”, en *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura* (ed. H. Millon; V. Magnago Lampugnani). Milán: Bompiani, 1994, 307-317.

Lorenzo de San Nicolás<sup>430</sup>, sino que él proponía un texto que se dirigía a un lector erudito, culto, y fascinado por el arte de la edificación, quizá con la intención de facilitar el acceso a esta materia a los arquitectos españoles que no leían idiomas y que, por tanto, no podrían aproximarse directamente a los textos más relevantes de la Historia de la Teoría de la Arquitectura y, por tanto, no conocer el correcto modo de edificación *all'antica*, eso sí, sin olvidar que toda la arquitectura antigua dimana directamente de Dios.

En todo caso, esta propuesta de considerar los órdenes caramuelianos como un simple conjunto que resume la historia de lo construido parece más sensata que la de entender que eran un sistema, a pesar de lo que Caramuel pueda decir al respecto. Veíamos al comienzo de este capítulo que nuestro tratadista propone una definición de orden tomada de Osio según la cual éste se define como “un conjunto de varias partes proporcionales entre sí, cuyas divisiones casi miembros forman un cuerpo entero, en el que hay bizarría y belleza, que satisface el ojo de quien lo mira”<sup>431</sup>.

Realmente, esta definición no es aplicable a todos los órdenes de los que habla, ni mucho menos. En efecto, esta enunciación sólo incluiría de una manera clara los cinco órdenes clásicos y, como mucho, el orden *Tirio*, puesto que Caramuel, en el resto de las variantes no propone ninguna proporción ni ningún tipo de relación proporcional entre las partes. Más aún; los dos “géneros” *Mosaico* y *Ático*, además de no tener proporciones, ni siquiera están formados por un conjunto de partes sino que simplemente son fustes, bien espiraliformes, bien cuadrangulares, y lo mismo ocurre con los soportes antropomórficos, cuyas proporciones y cánones no son descritos. Por otra parte, no sabemos tampoco cuáles son los elementos que integran el *Gótico* ni sus proporciones, puesto que lo único que dice Caramuel es que sus columnillas, cuadrangulares, poligonales o circulares, son excesivamente delgadas y elevadas y sustentan unos capiteles cuya forma no explica y de un tamaño minúsculo sobre los que se asientan bóvedas nervadas. Es más, según Caramuel las obras góticas, que se caracterizan por su estabilidad y su carácter duradero, no son hermosas, con lo que contradice expresamente uno de los principios que estaban presentes en la definición anterior.

Así las cosas, y habida cuenta que parece que no se pueden leer los órdenes caramuelianos como un sistema integral, cerrado, coherente y global que proporcione

---

<sup>430</sup> SAN NICOLÁS, L. de: *Arte y uso de arquitectura*. Madrid: Manuel Román, 1736.

<sup>431</sup> OSIO: *Architettura*, I, I, 82.



las pautas necesarias para llevar a cabo el diseño de cada uno de ellos puesto que faltan datos, debemos entenderlo como la consecuencia del planteamiento que nuestro tratadista hace de su obra, orientado a un público concreto, e independiente de cualquier tipo de Academia o normativa arquitectónica, no en vano, es una verdadera obra “de autor”, destinada a la alta formación en materia arquitectónica de un público culto, erudito y buen conocedor de los temas expuestos. Es precisamente esto lo que permite a nuestro cisterciense el alejarse cuanto quiere de todos los tratados que lo precedieron, desde Vitruvio, y pasando por Alberti, Serlio y Vignola, hasta los publicados en su siglo, como Osio o Barca, y así plantear, más que un sistema de validez universal y aplicación directa en el diseño de las edificaciones, un recorrido descriptivo por los elementos sustentantes que fueron empleados a lo largo de la Historia de la Arquitectura.

Por ello, y por el peso de la Historia Sagrada en su discurso, empieza su relato con el orden *Hierosolimitano*, un orden específico e inherente al Templo de Salomón, y por tanto diseñado por el propio Dios, que por razones evidentes de carácter herético no se volvió a utilizar en la historia de la construcción, incluye evidentemente los órdenes clásicos, no en vano fueron los grandes elementos definidores de la imagen más característica de la arquitectura occidental hasta su época y dimanaban de la divinidad, habla del orden *Gótico*, aun cuando los edificios que fueron construidos con él no resulten, desde su punto de vista, bellos, e incluye también en la categoría de órdenes con propia entidad los telamones y las cariátides, que probablemente conociera a través de los *Säulenbuchern* del Norte de Europa y mediante la arquitectura existente en las diversas regiones en que vivió.

De este modo, Caramuel, empleando como fuentes su repertorio visual, las Sagradas Escrituras, la tratadística clásica y moderna y la arquitectura medieval –a cuya difusión icónica contribuyó el libro que Torre Farfán publicó con motivo de la canonización de Fernando III el Santo en la catedral de Sevilla–, creó un tratado en el que los órdenes son examinados de un modo diferente y novedoso, alejándose de las codificaciones quinientistas, compilando las reflexiones sobre el Templo de Salomón y la arquitectura clásica por vez primera en una misma obra y, sobre todo, reuniendo la historia de los elementos sustentantes de la arquitectura divina, clásica, bárbara y

cristiana por medio de la ampliación de un esquema que se había convertido en sistema, no en vano, “mudados los tiempos se mudan tambien todas las cosas”<sup>432</sup>.

Verdaderamente, el paso del tiempo no hará justicia a su originalidad, que será duramente juzgada y severamente criticada, como consecuencia de una involución hacia preceptos de cuño eminentemente clasicizante que hará que los arquitectos y los teóricos se vuelvan a obsesionar con las piedras antiguas y los cinco órdenes, cuya existencia ya era casi imposible de negar.

---

<sup>432</sup> CARAMUEL: *Architectura*, V/I, IV, 9.



### 3.- LA INNOVACIÓN: LA ARQUITECTURA OBLICUA

El presente apartado se centrará en el estudio de la que Caramuel considera la gran novedad aportada por su tratado arquitectónico, esto es, la “arquitectura oblicua”. Si bien es cierto que nuestro tratadista entiende que este modo de practicar el arte de la construcción ya existía con anterioridad a su relato, también lo es que piensa que nadie se había tomado la molestia de desarrollarlo por escrito y, por ello, reclama vigorosamente la paternidad de su contribución.

Exponiéndolo de un modo sencillo y operativo, para analizarlo con mayor profundidad en el lugar pertinente, cabría de manera preliminar definir la “arquitectura oblicua” como la modalidad de esta disciplina que trata sobre el modo en que han de dibujarse y disponerse aquellos elementos constructivos cuyo trazado no se realiza siguiendo los ángulos rectos y que, en consecuencia, habrían de deformarse siguiendo unas normas determinadas para así adecuarse a la forma que deben adoptar y la superficie que han de ocupar y así poder ser percibidos de manera correcta.

Al igual que se ha hecho en los capítulos precedentes, se estudiará a continuación esta problemática con una aproximación analítica al contenido textual del tratado y el discurso se articulará partiendo en primer lugar de los precedentes de Caramuel para poder a continuación profundizar de una manera directa en su propuesta.

#### 3.1.- FUENTES Y PRECEDENTES

Desde un punto de vista textual, el elenco de fuentes que pudieron haber influido en la visión del obispo de Vigevano es absolutamente nulo, ya que antes del suyo no se había publicado ningún tratado sobre materia arquitectónica que desarrollara de una manera clara y concisa esta cuestión. Con todo, esta aseveración merece un matiz, y es que en 1636 el padre jesuita Jean-Charles de la Faille escribió un opúsculo titulado *Tratado de la Architectura*, que todavía permanece inédito, en el que ya escribe sobre la arquitectura oblicua, como en su día señaló el profesor Delfín Rodríguez<sup>433</sup>. Y si bien no considero plausible un conocimiento directo de este texto por parte de Caramuel por una serie de razones que aduciré posteriormente, el dato es verdaderamente interesante porque ambos estudiosos comparten un destacado vínculo intelectual a través de don

---

<sup>433</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, D.: “Tratado de arquitectura por el Rverdo. Pe. Mo. Iuan Charles de la Falle...”, en [www.patrimoniacionacional.es/realbiblioteca/avisos0801.htm](http://www.patrimoniacionacional.es/realbiblioteca/avisos0801.htm) (2/02/02; 22:30). Este texto se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ms.5729.

Juan José de Austria, como se expondrá más tarde en aras del mantenimiento de un cierto orden geográfico y cronológico.

Así las cosas, y a falta de referentes textuales directos, para el estudio de los elementos que pudieron haber en cierto modo influido o determinado de una manera concreta el pensamiento de Caramuel en relación a esta cuestión, hay que rastrear los precedentes a partir de la Historia de la Arquitectura, por una parte, y de determinados círculos culturales, por otra. Al respecto cabría indicar que por diversas circunstancias vitales, nuestro cisterciense transcurrió sus días en diversos lugares de la geografía europea donde entró en contacto con un gran número de intelectuales de las más variadas preocupaciones<sup>434</sup>.

En primer lugar, comenzando por España, y sin ninguna pretensión de exhaustividad, son muchos los edificios en los que Caramuel podría haberse encontrado con este tipo de práctica arquitectónica. Evidentemente, su localización suele ser más fácil en aquellas construcciones que aplican la estereotomía, habida cuenta que en edificios íntegramente pétreos podían surgir este tipo de problemáticas. Con todo, habría que matizar asimismo que en la arquitectura de raigambre clásica –edificada principalmente a partir de la línea recta de la columna y el arquitrabe, en la que el arco de medio punto juega un papel muy destacado como tal y cuya rotación genera cúpulas semiesféricas o cuya proyección da lugar a bóvedas de cañón, y en la que otros elementos geométricos tales como los triángulos suelen utilizarse con función decorativa– esta problemática es más difícil de encontrar y, cuando aparece, como en casos de escaleras o rampas a los que Caramuel aludirá, suele solucionarse por medio de cuñas en las partes inferior y superior de la columna, no con deformaciones oblicuas de la ortogonalidad.

En este contexto, Caramuel llama la atención sobre estos usos oblicuos en la arquitectura de la orden fundada por San Bernardo de Claraval y pone como ejemplo el monasterio cisterciense de La Espina (provincia de Valladolid, diócesis de Palencia), en el que haría su profesión de fe en 1625. Asimismo, su itinerante vida lo lleva a continuación al monasterio de Montederramo (Orense) y poco después a Salamanca, ciudad en la que también existen ejemplos de arquitectura oblicua, algunos de los cuales ha señalado Fernández-Santos, tales como las ventanas de la casa de la Salina o la

---

<sup>434</sup> En el apartado VI.1 se adjunta una sumaria biografía de nuestro pensador.

escalera de la casa de las Conchas<sup>435</sup>. Con todo, estos últimos ejemplos no son más que eso, y la ingente lista de posibles edificios conocidos por Caramuel que se podría realizar no parece arrojar ningún tipo de luz específica sobre el tema<sup>436</sup>.

En este sentido, parece más importante incidir en dos cuestiones. Por una parte, en que Caramuel menciona expresamente que recuerda que en el monasterio en que profesó existían arquitecturas oblicuas. Este dato adquiere relevancia ya que sugiere que desde su primera juventud se fijó en este tipo de estructuras que, cuando menos, llamaron su atención lo suficiente como para recordarlas cincuenta años más tarde. Por otra parte cabría recordar la larga duración de los métodos constructivos basados en la estereotomía, aplicados de una manera muy destacada en las construcciones góticas y cuyo aroma persistió tenazmente en la arquitectura hispana de los siglos XVI y XVII, incluso en aquélla realizada siguiendo el lenguaje clásico.

Sin embargo, en la España del siglo XVI hubo un foco en el que las preocupaciones sobre la estereotomía aplicada a edificios vestidos con el ropaje moderno fue especialmente destacada: se trata del foco andaluz. Y además de su vertiente práctica, en este contexto se publicaron cuadernos de cortes de cantería, dos de los cuales han llegado hasta nuestros días, a saber, el de Ginés Martínez de Aranda y el de Alonso de Vandelvira, mientras que un tercero solamente aparece documentado; el de Francisco Lorenzo<sup>437</sup>. Esta cuestión no merecería mención en este discurso de no ser porque recientemente Filippo Camerota ha afirmado que una serie de datos indican que el texto de Vandelvira es “una de las principales fuentes de Caramuel”<sup>438</sup>. Esta contundente afirmación la realiza a partir del estudio de una escalera helicoidal y de una capilla recogidas en el tratado del andaluz<sup>439</sup>. Con todo, Camerota no aduce ninguna razón que no sea de tipo visual para sustentar una teoría que, sin embargo, plantea más

<sup>435</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS, J.: “The Elusive Role of Perfection in Architecture. Caramuel’s *Raptus Geometricus* Reconsidered”, en *Ad limina II*. Alessandria: Dell’Orso, 2004, 363-385.

<sup>436</sup> Fernández-Santos también da cuenta de ejemplos vallisoletanos, tales como los palacios del Marqués de Villena, de Francisco Burtón o de Fabio Nelli, o de los Condes de Ribadavia, todos ellos de la segunda mitad del siglo XVI. FERNÁNDEZ-SANTOS, J.: “*Austriacus re rectus obliquâ*: Juan Caramuel y su interpretación oblicua del Escorial”, en *El Monasterio de El Escorial y la Arquitectura*. Madrid: Grafinat, 2002, 391-415, espec. p.396 nn.25 y 26.

<sup>437</sup> Este último dato lo recoge MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI: Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989, 457. Los otros son: MARTÍNEZ de ARANDA, G.: *Cerramientos y trazas de montea*. Madrid: Servicio Histórico Militar, 1986; VANDELVIRA, A. de: *El tratado de arquitectura, 1575*, (ed. G. Barbé-Coquelin de Lisle, 2 vols.). Albacete: Caja de Ahorros Provincial de Albacete – Castalia, 1977.

<sup>438</sup> CAMEROTA, F.: *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*. Milán: Electa, 2006, 305. La misma idea la repite en “Architecture as Mathematical Science: the Case of «Architettura obliqua»”, en *Practice and Science in Early Modern Italian Building. Towards an Epistemic History of Architecture* (ed. H. Schlimme). Milán: Electa, 2006, 51-60.

<sup>439</sup> VANDELVIRA: *Libro de traças de cortes de piedras*, 55r y 75r.

dudas que certezas. En primer lugar, porque el libro de Vandelvira no fue publicado hasta 1977, con lo cual no hay manera de probar que Caramuel hubiera tenido acceso a él. En segundo, porque tampoco parece posible probar que nuestro cisterciense hubiese tenido acceso al manuscrito. En tercer lugar, porque tampoco se podría plantear la hipótesis de que Caramuel hubiera conocido esta arquitectura de manera directa, ya que hasta donde sabemos, nunca viajó al Sur de Madrid, y el único conocimiento que tenía de la arquitectura andaluza era muy diferente y venía dado por la obra de Fernando de la Torre Farfán escrito con motivo de la canonización de Fernando III en la catedral de Sevilla. Y en cuarto, porque como ya hemos visto en los capítulos anteriores, Caramuel suele tener la honestidad intelectual de citar sus fuentes directas y resultaría cuando menos llamativo que en este caso concreto no actuase de este modo. Así las cosas, parece más plausible pensar que dos pensadores distintos, aunque ambos fueran españoles, en dos momentos diversos llegasen a soluciones visualmente similares.

Por otra parte, y como ya se señalaba en las páginas inmediatamente anteriores, existe otro texto escrito en España, en este caso hacia 1636, en que se habla de “arquitectura oblicua”: el de Jean-Charles de la Faille. En relación a él, el profesor Rodríguez Ruiz ya llamó la atención sobre el hecho de que mencione expresamente el concepto de arquitectura oblicua y, desde un punto de vista nominalista, supondría una anticipación a la propuesta de Caramuel de cuarenta y dos años<sup>440</sup>. Sin embargo, fue Camerota quien fue más allá al proponer una relación directa entre este texto y el del obispo de Vigevano<sup>441</sup>. Si bien la posición del primero, en tanto que de la Faille se adelantó a Caramuel en hablar sobre arquitectura oblicua en un libro sobre arquitectura es claramente obvia, la hipótesis del segundo no parece tan fácil de sostener, y de hecho, Camerota no la argumenta.

Desde mi punto de vista, esta hipótesis es incorrecta, al menos formulada en estos términos. En primer lugar, no parece probable que de la Faille y Caramuel se conocieran personalmente, ya que sus vidas discurrieron por caminos distintos. El primero de ellos vino a Madrid en 1629 para impartir clases de Matemáticas en el Colegio Imperial, y a partir de 1640 sustituyó al padre Francesco Antonio Camasca en la enseñanza de estrategia, arquitectura militar y fortificación. El segundo, que

---

<sup>440</sup> RODRÍGUEZ RUIZ: “Tratado de arquitectura”. Quizá habría que indicar casi a título anecdótico que el término “oblicuo” en un tratado de arquitectura ya lo utiliza Philibert de l’Orme referido a muros o líneas con este sesgo. l’ORME: *Premier Tome*, XI, 71r y XVI, 80v. Este dato ya fue indicado por FERNÁNDEZ-SANTOS: “Austriacus”, p.397 n.32.

<sup>441</sup> CAMEROTA: *La prospettiva*, 305 y “Architecture”.

efectivamente nació en Madrid en 1606 y estudió allí al menos hasta 1616, se traslada poco después a la Universidad de Alcalá de Henares, hasta que tras acabar sus estudios universitarios en 1623, decide seguir la carrera eclesiástica en el Real Monasterio de La Espina, donde hace su profesión de fe en 1625. A continuación se trasladará a Montederramo y Salamanca para abundar en sus estudios teológicos e, inmediatamente, comienza su labor docente enseñando Teología en Alcalá de Henares, Palazuelos y Salamanca, y finalmente se marcha de la Península Ibérica en 1632, fecha en la que él mismo declara estar en Lovaina asistiendo a las clases del matemático jesuita Ignacio Derkennis<sup>442</sup>. Asimismo, y en segundo lugar, tampoco parece probable que Caramuel hubiera leído este texto ya que, como se ha indicado, fue escrito años después de que se marchara de su tierra para siempre y todavía a día de hoy permanece inédito. Y a todo esto se podría sumar el argumento ya esgrimido en relación a la honestidad intelectual del cisterciense, que lo llevaría a citar sus fuentes.

Con todo, y de existir la posibilidad de vincular por algún camino a estos dos personajes, sería más sensato plantearla a través de un nexo común, que en este caso es el hijo ilegítimo que el rey Felipe IV tuvo con María Calderón, apodada “la Calderona”; Juan José de Austria. Como ya se ha indicado, por una parte, Caramuel dedicó su tratado sobre materia arquitectónica precisamente a este hombre, toda vez que el mismo Juan José tuvo a de la Faille como profesor de Matemáticas desde 1645 hasta 1652, cuando murió. En este sentido, y a falta de pruebas documentales en uno u otro sentido, se podría especular sobre si Caramuel conocería las propuestas del jesuita a través de epístolas de Juan José. O bien, se podría incluso aventurar si Caramuel oyó hablar de las ideas de Jean-Charles de la Faille cuando enseñó en la Universidad de Lovaina, donde asimismo el matemático había practicado la docencia. O incluso se podría proponer la menos convincente hipótesis de que en la España de su momento, a este problema constructivo se lo denominara arquitectura oblicua, si bien ésta última es la hipótesis más endeble, habida cuenta que no conservamos otros textos que apunten en este sentido. Con todo, y a falta de certezas, lo único que se puede aseverar con rotundidad es que de existir una relación entre la “arquitectura oblicua” de Jean-Charles de la Faille y la de Caramuel, ésta tendría que ser meramente nominal y posiblemente a través de contactos, quizá epistolares, con Juan José de Austria. Sea como fuere, no veo las razones por las que habría que dudar de las palabras de Caramuel cuando dice: “Empece

---

<sup>442</sup> CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Mathesis Biceps Vetus et Nova*. Campania: Officina Episcopali, 1670, II, 1146.



a escribir y delinear estas Ideas alla en España, siendo mozo, año de 1624 con occasion de una hermosa capilla, que en nuestro Monasterio se erigia: y ahora me hallo harto viejo, y siempre las voy perficionando”<sup>443</sup>.

También en esta localización de precedentes para la arquitectura oblicua caramueliana, algún autor decidió mirar hacia Francia. Concretamente, Angela Guidoni Marino en un artículo publicado en 1973 utiliza los contactos entre Caramuel y los filósofos franceses para derivar su argumentación hacia el conocimiento que de los desarrollos matemáticos en este país pudiera tener nuestro cisterciense<sup>444</sup>. Para ello, esta autora incide en el cartesiano *esprit de géometrie*, que según su propuesta estaría vinculado con la arquitectura oblicua, toda vez que insiste en el modo en que Caramuel había tratado sobre lingüística, buscando formas oblicuas en los sistemas gramaticales, algo que a esta autora le recuerda postulados de los gramáticos de Port Royal. Asimismo, y en cuanto respecta a la perspectiva, sostiene sin ambages que su visión descende directamente de Descartes, que a su vez actuaría como nexo con otro de los eslabones que considera importantes: las investigaciones de Desargues. Finalmente incide esta autora en la influencia de los monjes mínimos, poniendo en relación las anamorfosis de la romana *Trinità dei Monti* con la arquitectura oblicua.

Sin lugar a dudas, las reflexiones de esta historiadora contienen elementos interesantes, aun cuando discrepo en el establecimiento de vínculos tan directos. Desarrollando la cuestión por orden cronológico, es bien conocida la fascinación que los problemas estereotómicos ejercieron sobre la arquitectura francesa edificada *all’antica* y que hay que ver como lógicas consecuencias de técnicas constructivas previas que, en dicho país, habían alcanzado extraordinarias cotas de desarrollo. Tanto es así que Pérouse de Montclós ha llegado a ver esta casuística como el elemento característico y definidor de la arquitectura francesa en un muy interesante trabajo, tanto en su planteamiento como en sus resultados<sup>445</sup>.

Es bien conocido el papel que en la introducción del lenguaje clásico en Francia jugaron Serlio y Vignola durante su estancia en la corte de Francisco I, y en este sentido redundó la traducción al francés en 1545 de las *Annotationes* de Philandrier. Dos años después Jean Martin vertería a esta lengua el tratado vitruviano y, en 1553, el de Alberti.

---

<sup>443</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, prefacio, 2.

<sup>444</sup> GUIDONI MARINO, A.: “Il Colonnato di Piazza San Pietro: dall’Architettura Oblicua di Caramuel al clasicismo Berniniano”, *Palladio* 23 (1973), 81-120.

<sup>445</sup> PÉROUSE de MONTCLOS, J.-M.: *L’architecture a la française: XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles*. París: Picard, 1982.

Con todo, estas dos tradiciones se fundirían en el primer tratado absolutamente francés, el de Philibert de l'Orme (1567), en el que la preocupación por el corte de la piedra convive en un texto sobre materia arquitectónica con los problemas habituales de la arquitectura clásica. La materialización constructiva de estas cuestiones condujo a que se haya llegado a ver la arquitectura de Pierre Lescot, Salomon de Brosse, Jacques Lemecier y François Mansart como una manera típicamente francesa de construir<sup>446</sup>. Con todo, y centrándonos en el caso de Philibert de l'Orme, es importante indicar que, quizá como fruto de su preocupación por cuestiones vinculadas con el corte de la piedra en paralelo al interés por la arquitectura planteada desde presupuestos clásicos –puestas ambas en relación en un tratado de arquitectura–, resuelve ciertos problemas estructurales desarrollando ejemplos de arquitectura oblicua. Quizá los más llamativos sean los de las escaleras de los *jubé* de Saint-Étienne de Limoges o la parisina iglesia de Saint-Étienne-du-Mont<sup>447</sup>. Y en este orden de cosas, es interesante apuntar que François Mansart ejecutó ejemplos absolutamente perfectos de lo que Caramuel llamaría “arquitectura oblicua”. El primero de ellos sería la escalera interior del *Château* de Balleroy, obra construida hacia 1626 en Normandía para Jean I de Choisy, un oficial de corte menor que era Seigneur de Balleroy [Lám.32]. Asimismo, en 1642 Mansart diseñó el *Château* de Maisons para René de Longueil, un adinerado magistrado que dio libertad absoluta al artista para construir lo que algunos han calificado como “el edificio más perfecto jamás erigido en Francia” y en el que podemos encontrar balaustres oblicuos, en este caso en su exterior<sup>448</sup>.

Sin embargo, y ejemplos a parte, un nuevo elemento que se introdujo en los tratados sobre el corte de la piedra que cada vez en mayor medida dominaba el debate en el mundo francés, era el uso de la matemática para poder crear un sistema

<sup>446</sup> MALLGRAVE, H.F. (ed.): *Architectural Theory. Volume I. An Anthology from Vitruvius to 1870*. Oxford: Blackwell, 2006, 60.

<sup>447</sup> Sobre este arquitecto, además de las monografías de BLUNT, A.: *Philibert de l'Orme* [1958]. Milán: Electa, 1997, y la más reciente de PÉROUSE de MONTCLÓS, J.-M.: *Philibert de l'Orme. Architecte du Roi*. París: Mengès, 2000, son interesantes las aportaciones de CHASTEL, A.: *Architettura e cultura nella Francia del Cinquecento*. Turín: Einaudi, 1991; ZERNER, H.: *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*. París: Flammarion, 2002 y diversos artículos de Jean Guillaume, como por ejemplo “De l'Orme et Michel-Ange”, en *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*. Roma: Ed. dell'Ellefante – Flammarion, 1987, 279-288; “Philibert de L'Orme: un traité différent”, en *Les traités*, 347-354; “On Philibert De l'Orme: A Treatise Transcending the Rules”, en *Paper Palaces*, 219-232.

Se ha mantenido el término *jubé* en francés ya que la traducción al español más aproximada sería trascoro y no recoge todos los matices. *Jubé* se define como un cierre de coro con un púlpito o tribuna en su parte superior desde la que un clérigo se podía dirigir a los fieles acomodados en la nave. Véase JESTAZ, B.: “Le jubé comme organe de diffusion des formes classiques”, en *L'église dans l'architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1995, 181-194, espec.181.

<sup>448</sup> BRAHAM, A.; SMITH, P.: *François Mansart*. Londres: Zwemmer, 1973, 21-23 y 48.

estereotómico de aplicación universal. Frente a los tratados previos que, manteniendo la tónica de Philibert de l'Orme proponían una serie de casos particulares resueltos con técnicas que no siempre eran homogéneas, el lionés Girard Desargues reacciona proponiendo un método que permitía enfrentarse a todos los casos posibles que se pudieran presentar en arquitectura, incluso aquéllos que no habían sido afrontados previamente, a través de un método universal que implicaba la aplicación de un método basado en la Geometría y que, por tanto, tenía validez independientemente del caso particular al que sería aplicado<sup>449</sup>.

Desargues, amigo de Descartes y maestro de Pascal, fue ingeniero civil y militar, arquitecto especializado en el diseño de escaleras, y un geómetra de extraordinaria visión espacial, es decir, un puente entre geometría y arquitectura, toda vez que una de las más notables figuras en la Historia de las Matemáticas. Frente a las posturas que sostenían que la estereotomía era un “secreto que se aprendía con el corazón”, tal y como aún en 1642 mantendría Mathurin Jousse en un libro titulado *Le Secret de l'Architecture*, él sostenía que este problema constructivo se podía solucionar y universalizar desde la matemática y de ello dan buena cuenta sus escritos. Al respecto escribió tres textos interesantes; el primero de ellos sobre la perspectiva (1636), otro sobre las secciones cónicas (1639) y un tercero sobre el corte de la piedra (1640), y en ellos define un método general para medir la posición geométrica de todos los puntos a través de sus coordenadas espaciales. Lo que él perseguía era una geometrización del mundo físico que hiciera percibir la forma como el producto del pensamiento lógico matemático, hasta el extremo de afirmar que “esta manera de practicar el diseño para el corte de las piedras es análoga a la manera de practicar la perspectiva sin emplear puntos de distancia fuera del cuadro”, añadiendo asimismo que “no existe diferencia alguna entre la manera de figurar, reducir o representar una cosa cualquiera en perspectiva y la manera de figurar, reducir o representar geométricamente, de tal manera que la geometría y la perspectiva no son sino dos especies del mismo género que pueden ser enunciadas y demostradas conjuntamente, con las mismas palabras”. En este sentido, la perspectiva y la geometría no estaban ligadas solamente por fundamentos comunes de geometría proyectiva, sino también por el hecho de que ambas operaban en

---

<sup>449</sup> Sobre Desargues desde el punto de vista de la Historia del Arte puede verse, por ejemplo, KEMP, M.: *Geometrical Perspective from Brunelleschi to Desargues. A Pictorial Means or and Intellectual End?* Oxford: Oxford University Press, 1985, 126-127; id.: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal, 2000, 132-139; PÉREZ-GÓMEZ, A.; PELLETIER, L.: *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge (Mass.)-Londres: The MIT Press, 1997; HERSEY: *Architecture and Geometry*, 158-168; CAMEROTA: *La prospettiva*, 306-308.

el campo de la representación del espacio geométrico: una representación pictórica en el caso de la perspectiva y una representación arquitectónica en el de la estereotomía<sup>450</sup>.

La difusión de sus ideas tuvo lugar, principalmente, a través de un texto publicado por su discípulo Abraham Bosse en 1643, que llevaba por título *La Pratique du trait à preuves*, en el que diserta sobre las analogías geométricas entre la perspectiva, la estereotomía y el arte de diseñar relojes de sol, habida cuenta que estas disciplinas comparten el elemento común de ser proyectivas; la perspectiva lineal proyecta escenas tridimensionales en superficies bidimensionales, mientras que la estereotomía proyecta plantillas bidimensionales para crear los fragmentos de piedra tridimensionales que se utilizarán a la hora de construir.

Sin embargo, los planteamientos de Desargues en campo estereotómico tuvieron en su momento el mismo éxito que aquéllos enunciados en el campo de la perspectiva; fueron vistos como fuera de lugar o, en todo caso, como propuestas que no encajaban con la realidad de los talleres de cantería, donde los procedimientos artesanales seguían una convención propia perfectamente vinculada con las técnicas geométricas expuestas en los tratados de estereotomía. Su victoria sólo tuvo lugar, a pesar de una fuerte controversia, en el contexto de la *Académie Royale* por deseo de sus fundadores de establecer su independencia intelectual frente a las corporaciones profesionales más antiguas, como los gremios –así lo propone Martin Kemp–, y no duró mucho habida cuenta de los notables signos de oposición que encontró en ese mismo contexto a partir de 1651, sobre todo por parte de Charles Le Brun y Jacques Le Bicheur mediante la apelación a los estudios sobre perspectiva de Leonardo<sup>451</sup>.

Con todo, y mediante la aplicación de su propia propuesta a un edificio, Desargues hizo una demostración de arquitectura en oblicuo en las escaleras de la fachada Norte del *Château* de Vizille, situado en el Delfinado y construido en 1653 [Lám.33]. Sin embargo, la principal aportación –que ya Bosse había subrayado– consistió en que, gracias a su método basado en la Geometría para el corte de la piedra, los ajustes de las piezas no tenían que ser hechos por los canteros *in situ* y adaptándose a los requerimientos a medida que avanzaban los trabajos de la obra, sino que al aplicar

---

<sup>450</sup> Precisamente en este punto encuentra Camerota la relación entre Desargues y Caramuel, ya que estas dos cuestiones constituye para él “el soporte conceptual y práctico del nuevo arte que Caramuel llamó «arquitectura oblicua»”, CAMEROTA: *La prospettiva*, 306-307.

<sup>451</sup> BALTRUSAITIS: *Anamorphoses*, 104; KEMP: *La ciencia del arte*, 137.

el método podían ser tallados de antemano con las características óptimas para su localización<sup>452</sup>.

Frente a estos desarrollos en el campo de la matemática aplicados a la arquitectura, también en contexto francés maduraron una serie de reflexiones y preocupaciones que, en este caso, estaban vinculados con la deformación de las imágenes: las anamorfosis. Si bien la perspectiva se considera un factor de realismo que restituye la tercera dimensión –mediante un artificio– en una obra que por definición es bidimensional, la anamorfosis procede por una inversión de los elementos y las funciones [Lám.34]. En lugar de una reducción progresiva a los límites visibles, es una dilatación, una proyección de las formas sobre sí mismas, realizada de manera tal que éstas se adecúen a un determinado punto de vista<sup>453</sup>.

Martin Kemp ha sugerido que la idea de la anamorfosis habría surgido como consecuencia de la investigación sobre imágenes oblicuas y vistas en gran angular de Piero della Francesca y Leonardo<sup>454</sup>. Este modo de construir las imágenes nacía al margen de las convencionales propuestas del Renacimiento de la representación de la realidad por medio de la perspectiva lineal. Como es bien sabido, durante este período había dos modos de construir la imagen: el primero, la perspectiva lineal, que Brunelleschi habría inventado y Alberti teorizado, y que se basaba en la idea de la pirámide visual aplicada a la visión de un objeto desde un punto de vista fijo. El segundo, derivaría de los talleres del Norte de Europa y sería codificado por Jean Pélerin –llamado Viator– en un texto escrito en 1505, y estas dos opciones compondrían las reglas que, años más tarde, recogería Vignola en su *Las dos reglas de la perspectiva práctica*, editado trece años después de su muerte por Egnazio Danti<sup>455</sup>. Frente a estas propuestas, digamos, realistas, estaba la anamorfosis que implicaba un juego visual al desplazar el punto de vista privilegiado que ya no sería frontal sino lateral o, incluso, que sólo existiría si se utilizaban herramientas tales como espejos curvos.

Al margen de otras aportaciones, como la de Salomon de Caus, nos interesa en este caso centrarnos en las de tres padres de la orden de los mínimos: Mersenne, Nicéron y Maignan. En primer lugar, Marin Mersenne fue un destacado matemático que se mantuvo en contacto epistolar con todos los centros europeos que se encontraban en

---

<sup>452</sup> Véase PÉREZ-GÓMEZ; PELLETIER: *Architectural Representation*, 165.

<sup>453</sup> Véase al respecto la celeberrima obra de BALTRUSAITIS, J.: *Anamorphoses ou Thaumatourgos opticus* [1955]. París: Flammarion, 1996, 7.

<sup>454</sup> KEMP: *Ciencia del arte*, 222.

<sup>455</sup> VIGNOLA, G.B. da: *Le due regole della prospettiva pratica*. Roma: Francesco Zanetti, 1583. KITAO, T.K.: “Prejudice in Perspective. A study of Vignola’s Perspective Treatise”, *AB* 44 (1962), 173-194.

la vanguardia de la ciencia y la filosofía. De esta manera, su *Academia Parisiensis* ofreció desde 1635 un foro de discusión sobre las ideas modernas, incluidos Desargues y Descartes. Tanto fue así que, aunque el filósofo transcurriese la mayor parte de su carrera laboral en los Países Bajos, Mersenne contribuyó a que mantuviera una gran presencia en la vida intelectual francesa. De esta manera creó un contexto en que se discutía sobre arte, la representación del espacio y los conceptos espaciales de la ciencia moderna. Sin embargo, y como ya advirtió Martin Kemp con meridiana claridad, no se puede afirmar que existiese un panorama coherente en el que la perspectiva artística, la geometría proyectiva, las ciencias físicas y la filosofía francesas avanzaran en conjunto buscando nuevas visiones del espacio<sup>456</sup>.

En cuanto respecta a Jean-François Nicéron, que provenía de una familia de burgueses de París, estudió matemáticas en el *Collège* de Nevers con Marin Mersenne y entró a formar parte de la orden de los mínimos en el convento que tenían en la *Place Royale* en 1632, ordenándose sacerdote seis años después<sup>457</sup>. Sus trabajos científicos se centran en la óptica y más concretamente en el estudio y la descripción de los métodos geométricos que permiten la ejecución de efectos ilusionísticos vinculados con la anamorfosis<sup>458</sup>. Más concretamente, en 1638 publicó su tratado *La Perspective Curieuse*, donde compila anamorfosis previas y añade otras de su invención, y del que preparará una edición en latín, el *Thaumaturgus opticus*, que sería publicado en 1646. Con todo, su importancia en nuestro contexto radicaría en que en 1639 fue enviado a Roma a enseñar matemáticas en el convento de su orden: la *Santissima Trinità dei Monti*. Regresará a París al año siguiente llevando consigo un ejemplar de la *Geometría de los indivisibles* de Cavalieri<sup>459</sup>, y de nuevo volverá a Roma en 1640, donde estará cinco años, y donde entra en contacto con Magiotti, Baliani, Kircher, M.A. Ricci y Maignan. En esta segunda estancia, hacia 1642 pintará en su convento romano la visión

---

<sup>456</sup> KEMP: *Ciencia del arte*, 144.

<sup>457</sup> Puede verse BALTRUSAITIS: *Anamorfosis*, 55-83; KEMP: *Ciencia del arte*, 225-226; PÉREZ-GÓMEZ; PELLETIER: *Architectural Representations*, 142-143; IKEGAMI, H.: *Due volti dell'Anamorfosi: Prospettiva e "Vanitas": Nicéron, Pozzo, Holbein e Descartes*. Bologna: CLUEB, 2000; BESSOT, D.: "Synthèse et développement de techniques d'anamorphoses au XVIIe siècle. Les traités du père Jean-François Nicéron", *MEFRIM* 117/1 (2005), 91-129; CAMEROTA: *La prospettiva*, 193-195.

<sup>458</sup> Él mismo nos proporciona una lista de sus fuentes, que incluyen a Alberti, Viator, Durero, Lenker, Jamnitzer, Serlio, Vignola-Danti, Barbaro, Sirigatti, Cousin, Androuet du Cerceau, Guidobaldo dal Monte, Salomon de Caus, Marolois, Vaulezard, Hérigone, Desargues. NICERON, J.-F.: *Perspective Curieuse*, París, 1663, 3 (cit. en IKEGAMI: *Due volti*, 89).

<sup>459</sup> CAVALIERI, B.: *Geometria indivisibilibus continuorum*. Bologna: Ferroni, 1620-35.

en anamorfosis de San Juan escribiendo su Evangelio en la isla de Patmos –hoy perdida–, de la que hará una réplica en el monasterio parisino en 1645.

El tercer protagonista de esta historia es Emmanuel Maignan, que colaboró con Nicéron en pintar también hacia 1642 un fresco en la *Santissima Trinità dei Monti* en que se representaba en anamorfosis a San Francisco de Paula, que fue fundador de la orden de los mínimos y del convento romano situado en el Pincio<sup>460</sup>. Desde el punto de vista de la literatura artística, su aportación al tema que nos ocupa viene dado por la publicación en 1646 de su *Perspectiva horaria*<sup>461</sup>.

Sin embargo, las relaciones tan directas que ciertos investigadores han establecido entre la arquitectura oblicua y las teorías propuestas por los intelectuales anteriormente citados no parecen del todo correctas. En primer lugar, y en cuanto respecta a la posible influencia de Desargues sobre Caramuel, ya Pérez-Gómez y Pelletier advirtieron certeramente que, aunque ambos estuviesen interesados en el orden geométrico del mundo construido, la visión de Caramuel trataba de buscar un orden que reconstruyese el privilegiado punto de vista del Primer Arquitecto, mientras que Desargues buscaba un sistema puramente geométrico y, por ende, desprovisto de cualquier connotación teológica<sup>462</sup>.

Por otra parte, la relación entre anamorfosis y arquitectura oblicua parece a todas luces –digámoslo sin ambages– errónea, ya que estas dos propuestas responden a intencionalidades verdaderamente diferentes. Mientras que la pretensión de la anamorfosis es crear un juego visual en el que la representación de la realidad parece distorsionada a menos que se observe desde un determinado punto de vista prefijado y que no se corresponde con el más lógico ni habitual, la arquitectura oblicua trata de dar respuesta a una cuestión muy diversa. Se trataría de hacer las modificaciones lógicas en la arquitectura para que observada precisamente desde el punto de vista más racional no se produzcan incongruencias como consecuencia de los engaños a que nos puede someter nuestra visión. Mientras la primera supone un juego visual, la segunda es una

---

<sup>460</sup> Puede verse BALTRUSAITIS: *Anamorfosis*, 55-83; KEMP: *Ciencia del arte*, 225-226; PÉREZ-GÓMEZ; PELLETIER: *Architectural Representations*, 142-143; IKEGAMI: *Due volti*; BESSOT: “Synthèse et développement”; JULIEN, P.: “Anamorphoses et visions miraculeuses du père Maignan (1602-1676)”, *MEFRIM* 117/1 (2005), 45-71; CAMEROTA: *La prospettiva*, 193-195.

<sup>461</sup> Otros tratados publicados por estas fechas en relación a la anamorfosis son el *Ars magna lucis et umbrae* de Athanasius Kircher (1646), *La perspective pratique* del padre Dubreuil (1649) o la *Magia universalis natura et artis* de Gaspar Schott (1657). Puede verse, además de lo ya citado, CAMEROTA, F.: “Il giardino anamorfo: Sviluppi di un’idea cartesiana”, en *Il giardino delle muse. Arti e artifici nel barocco europeo* (ed. M.A. Giusti; A. Tagliolini). Florencia: Edifir, 1995, 255-272.

<sup>462</sup> PÉREZ-GÓMEZ; PELLETIER: *Architectural Representation*, 109.

herramienta correctiva para evitar las posibles distorsiones que surgen como consecuencia de la visión espacial. Más aún; contribuye a abundar sobre esta postura según la cual no se pueden establecer vínculos directos entre la anamorfosis y la arquitectura oblicua el hecho de que Caramuel, cuando cita al padre Mersenne, lo hace únicamente en términos teológicos para hablar de la infinitud de Dios<sup>463</sup>.

Con todo, y en relación a las aportaciones de los mínimos, las cuestiones relacionadas con la percepción y, en definitiva, la arquitectura oblicua, el desplazamiento a tierras romanas resulta verdaderamente ilustrativo. Esto es así porque en la borrominiana perspectiva del *Palazzo Spada* confluyen la óptica de los monjes franceses con la arquitectura<sup>464</sup> [Lám.35]. Sin embargo, antes de analizar la figura de Borromini en este contexto, merece la pena detenerse momentáneamente en una figura que se podría convertir en el nexo entre este arquitecto, Caramuel y el mundo francés: el cardenal Francesco Barberini.

La excelente relación de la familia de este cardenal con la corte francesa es sobradamente conocida. Algunos datos importantes relacionados directamente con la Historia del Arte son que Paul Fréart, Seigneur de Chantelou y futuro biógrafo de Bernini, fue el agente artístico de Richelieu en Roma. Asimismo, Maffeo Barberini, el futuro Urbano VIII, fue nuncio papal en el París de Enrique IV y amigo personal de María de' Medici entre 1604 y 1607, tarea que fue premiada por Pablo V Borghese concediéndole el capelo cardenalicio. Aunque quizá la anécdota más importante que ilustra esta relación entre la familia Barberini y Francia la constituye la huida de Francesco a París en la noche del 16 al 17 de enero de 1646, año y medio después del ascenso al solio petrino de Inocencio X Pamphili, acaecido en el cónclave del 15 de septiembre de 1644.

Francesco Barberini fue nombrado cardenal por su tío Urbano VIII en 1623, año en que comenzó su pontificado, y éste lo convirtió en su Secretario de Estado. Su carrera en la administración vaticana se vio asimismo jalonada por otros logros. Por ejemplo, tras la muerte en 1632 de Ludovico Ludovisi –el *cardinal-nipote* del papa Gregorio XV Ludovisi–, fue nombrado vicecanciller apostólico, y se trasladó a vivir al palacio de la Cancillería. En 1633, tras la muerte del cardenal Scipione Borghese,

---

<sup>463</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, XIV/VIII, 28. Conviene recordar al respecto que Caramuel y Mersenne mantenían una relación epistolar más o menos fluida –de la que se conservan bastantes cartas– y, habitualmente, planteada en términos de desacuerdo.

<sup>464</sup> Véase al respecto CONNORS, J.: “Virtuoso architecture in Cassiano’s Rome”, (*Cassiano dal Pozzo’s Paper Museum*. II) *Quaderni Puteani* 3 (1992), 23-40, espec.35.



Francesco se convirtió en arcipreste de San Pedro, lo que le reportó notables ingresos económicos, derivados de los donativos de los peregrinos. Este dinero lo invertiría en saciar su interés por las artes y las ciencias, y tanto fue así que, habiendo sido elegido prefecto de la Biblioteca Vaticana en 1627, abandonó el cargo nueve años después para cedérselo a su tío Marcello –conocido como fra Antonio, monje capuchino nombrado cardenal por Urbano VIII en 1624– y crear una formidable biblioteca personal en el ala Este del palacio Barberini, alrededor de la cual se estableció un verdadero cenáculo de intelectuales, entre ellos los grandes estudiosos de la antigüedad Lucas Holste (Hostenius) y el Cassiano dal Pozzo. Con todo, lo que más nos interesa en este momento es llamar la atención sobre las amistades del cardenal durante su exilio francés, donde sabemos que contaba entre sus interlocutores a Mersenne, Garsendi, Nicéron, Bourdelot, Naudé, Trichet, Chantelou y Chambray<sup>465</sup>.

La relación entre Francesco y Borromini es sobradamente conocida. El primer nexo que se puede establecer entre ellos viene dado por el papel que jugó este arquitecto en la edificación del palacio de la familia de Urbano VIII Barberini en el Quirinal. Es difícil conocer cuál fue el papel exacto que jugaron Bernini y Borromini tras la muerte del arquitecto anterior, Carlo Maderno, sin embargo parece más claro que fue Borromini el diseñador de la escalera oval del ala Este de dicho palacio<sup>466</sup>. No podemos olvidar que ésta era, precisamente, el ala en la que vivía el cardenal, mientras que en la Oeste, la que se orienta hacia *Piazza Barberini*, vivían su hermano Taddeo –heredero de la dinastía, príncipe de Palestrina y prefecto de Roma a partir de 1630–, y su esposa Anna Colonna, miembro de una de las más antiguas familias romanas. En todo caso, esta escalera, inspirada sin duda por la que Ottaviano Mascherino había construido en el *Palazzo del Quirinale* en 1577 –y que a su vez era la derivación de la bramantesca del Vaticano tamizada por la vignoliana de Caprarola– habría sido diseñada por Borromini y construida a partir de 1633 bajo la dirección de Bernini, lo que generó que en la literatura artística del siglo XVII, desde Baglione, le fuera atribuida<sup>467</sup>.

---

<sup>465</sup> Este último dato lo proporciona SOLINAS, F.: “«Portare Roma a Parigi». Mecenati, artisti ed eruditi nella migrazione culturale”, en *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII* (ed. E. Cropper et al.). Bologna: Nuova Alfa, 1992, 227-261, espec.255.

<sup>466</sup> Sobre Maderno sigue siendo fundamental la obra de HIBBARD, H.: *Carlo Maderno* (reedición en italiano a cargo de A. Scotti Tosini). Milán: Electa, 2001.

<sup>467</sup> Sobre las escaleras de Borromini puede verse el interesante trabajo de RASPE, M.: “Gli scaloni del Borromini: palazzo Pamphili, palazzo di Spagna, palazzo Barberini. Con un disegno del Cigoli per palazzo del Bufalo”, en *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma, 13-15, gennaio, 2000* (ed. C.L. Frommel; E. Sladek). Milán: Electa, 2000, 107-121. Véase asimismo la ficha V.21 de BÖSEL, R.; FROMMEL, C.L. (ed.): *Borromini e l'universo barocco*. Milán: Electa, 2000, II: 107-108. Sobre el mecenazgo de Francesco Barberini, aunque no incida en la cuestión de la escalera, véase

Sin embargo, la obra más famosa que pone en relación a estos dos personajes es el conjunto monástico de *San Carlo alle Quattro Fontane*, de la orden monástica española de los Trinitarios Descalzos, cuya iglesia fue iniciada en 1638. Esta orden, que no contaba en principio con adinerados patrocinadores, fue objeto de la munificencia del cardenal Barberini, quien donó 1000 escudos para contribuir a su edificación, algo que probablemente haya que relacionar con que su confesor, fray Juan de la Anunciación, pertenecía a esta facción del clero regular. Tanta es la relación entre los Barberini y la orden de los Trinitarios Descalzos que la capilla más próxima al altar es, precisamente, la de esta familia, toda vez que un blasón en el techo con las abejas de la familia y una inscripción conmemoran el mecenazgo del cardenal.

Esta relación con el cardenal Barberini, que cristalizó asimismo en el encargo no realizado de un altar para la iglesia de Santa María a Cappella Nuova en Nápoles, contribuyó a que Borromini fuera incluido entre los arquitectos de una manera oficial al entrar a formar parte del semipúblico *Studium Urbis* en 1632, cuyo cardenal protector era el propio Francesco Barberini. Esto hizo que hacia 1642 le fuera encargada la construcción de la iglesia de Sant'Ivo alla Sapienza, cuyos mecenas fueron el propio Francesco y el cardenal Antonio Barberini el Joven, que era el Camerlengo desde 1638 y detentaba el puesto de Canciller de la Universidad<sup>468</sup>.

Si bien Francesco Barberini es interesante como nexo que puede poner en relación a Caramuel con Borromini, entre los mecenas y defensores de este arquitecto el más conocido es Virgilio Spada, a quien no sería extraño que nuestro cisterciense conociera<sup>469</sup>. La relación entre Borromini y Spada, es bien sabido, se inició hacia 1637 y fue este cardenal el encargado de su defensa delante de la congregación de los filipenses para la construcción de un monasterio y un oratorio contiguos a *Chiesa Nuova*<sup>470</sup>. Este cardenal, a quien debemos uno de los más famosos textos sobre arquitectura vinculados

---

WOLFE, K.: "Francesco Borromini e le committenze barberiniane", en *Francesco Borromini*, 77-85. Sobre el papel de Borromini en el palazzo Barberini, son interesantes las palabras en las que Virgilio Spada recuerda una conversación con el cardenal Francesco: "El eminentísimo Barberini me dijo hace pocos días que la edificación de los Barberini en las Cuatro Fuentes (*fabbrica Barberina alle 4 fontane*) fue en gran parte diseño de Borromini, algo que ya me había dicho el propio Borromini pero que sólo había fingido creer". Véase CONNORS, J.: "Virgilio Spada's Defence of Borromini", *BM* 131 (1989), 76-90, espec.84-87. Sobre atribuciones en las fuentes resultan interesantes los testimonios recogidos en HIBBARD: *Maderno*, 320-321.

<sup>468</sup> A la Sapienza y Borromini dedicó Robert Stalla numerosos trabajos, por ejemplo su inédita tesis de habilitación a la libre docencia, titulada *Borromini und Sapienza. Architektur, Wissenschaft, Politik im römischen Seicento*. Múnich, 1995.

<sup>469</sup> Esta idea ya la sugirió FERNÁNDEZ-SANTOS: "Classicism", p.162 n.126.

<sup>470</sup> Al margen de trabajos ulteriores es indispensable CONNORS, J.: *Borromini and the Roman Oratory. Style and Society*. Cambridge (Mass.)-Londres-Nueva York: The Architectural History Foundation, 1980.

con Borromini<sup>471</sup>, es una de las piezas angulares para comprender la fortuna del arquitecto durante el pontificado de Inocencio X Pamphili y, por ende, sus trabajos en el Palazzo Pamphili y Sant'Agnese, ambas obras en Piazza Navona, toda vez que artífice de la restauración de San Juan de Letrán con motivo del año jubilar 1650. En este contexto, es interesante recordar la existencia de un proyecto para la Villa Pamphili, datado en 1644, en el que Borromini colaboraría con el mínimo Emmanuel Maignan<sup>472</sup>.

Esta relación con Spada y con los mínimos cristaliza, sin embargo, en el Palazzo Spada en la plaza Capodiferro donde, como ya indicó Connors, la óptica de estos monjes confluye con la arquitectura<sup>473</sup> [Lám.35]. Este edificio fue adquirido en 1632 por el hermano de Virgilio, el también cardenal Bernardino Spada –a la sazón, cardenal protector de los mínimos– quien a lo largo de los años trató de modificarlo en diversos aspectos<sup>474</sup>. El más destacado en este discurso, sin lugar a dudas, es la perspectiva del jardín, si bien Borromini también habría hecho un proyecto para la fachada posterior. Este cardenal, verdaderamente interesado por cuestiones de índole matemática, encargó a Borromini y al fraile agustino Giovanni Maria de Bitonto en 1652 la construcción de una falsa perspectiva en su jardín secreto, visible desde la biblioteca-sala de audiencias, a inspiración de un catafalco diseñado por Borromini para la celebración de las Cuarenta Horas en la capilla Paulina, y que remataría en un fresco en el que se representaría un jardín pintado por Giovanni Battista Magni<sup>475</sup>.

Los documentos atribuyen a Bitonto un destacado papel a la hora de tomar decisiones sobre las cuestiones de índole matemática, mientras que confirman el papel de Borromini en las tareas más puramente arquitectónicas. Esta arquitectura utiliza un juego perspectivo con el fin de crear una ilusión de profundidad que engaña al ojo, y para ello el pavimento se inclina, las paredes convergen y la bóveda desciende, toda vez que las columnas alteran su altura y decrecen con la profundidad. De esta manera, su longitud real de menos de nueve metros se percibe como mucho mayor, eso sí, ha de ser

---

<sup>471</sup> BORROMINI: *Opus architectonicum*. Véase sobre este tema la introducción de Joseph Connors a esta edición y el agudísimo trabajo de RASPE, M.: “The Final Problem. Borromini’s Failed Publication Project and his Suicide”, *AA* 13 (2001), 121-136.

<sup>472</sup> Sobre este tema véase CAMEROTA, F.: “Le bizzarrie dell’ingegno: architettura e scienza per villa Pamphili”, en *Francesco Borromini*, 297-311. Sobre la intervención de Borromini en Letrán, ROCA de AMICIS, A.: *L’Opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: Gli anni della Fabbrica (1646-1650)*. Roma: Edizioni Librerie Dedalo, 1995.

<sup>473</sup> Véase al respecto CONNORS: “Virtuoso architecture”, 35.

<sup>474</sup> Sobre las vicisitudes de este edificio puede verse NEPPI, L.: *Palazzo Spada*. Roma: Editalia, 1975.

<sup>475</sup> NEPPI: *Palazzo Spada*, 175-182, espec.176. Fue este autor el encargado de datar correctamente esta intervención arquitectónica. Sobre este tema véase también SINISGALLI, R.: *Borromini a quattro dimensioni. L’eresia prospettica di Palazzo Spada*. Roma: Università degli studi di Roma, 1981.

observada desde el punto de vista privilegiado y éste no es otro que la sala de audiencias del cardenal Bernardino Spada. Con todo, en esta obra no se lleva a cabo una puesta en escena de arquitectura oblicua, sino de juegos ilusionísticos a partir de una perspectiva brunelleschiana con un punto de fuga. En este sentido es interesante traer a colación un fragmento del *Opus architectonicum* en el que Borromini asevera que decidió engañar la vista de quienes se enfrentaran a su obra<sup>476</sup>. Este pasaje, en que se hace alusión al uso de elementos científicos en la arquitectura para engañar la percepción es la clave que aleja conceptualmente a Caramuel de Borromini. Mientras el segundo quería engañar los ojos de quien observaba su obra, el primero trataba de encontrar la forma correcta de obrar para corregir las malas jugadas que la visión provocaba cuando la arquitectura no se ejecutaba de una manera recta, de manera tal que el edificio habría de adecuar sus formas a las condiciones necesarias para poder ser percibido de una manera óptima. En este sentido, la propuesta de Borromini está cerca de las propuestas de los mínimos franceses afincados en Roma, mientras que la de Caramuel constituye una temática verdaderamente diferente.

Sea como fuere, lo que estos casos previamente planteados ponen de relieve es que Caramuel forma parte de un conglomerado de personas de intereses y respuestas heterogéneas ante la cuestión de la deformación de las imágenes, sea pictóricas, sea arquitectónicas, aun cuando unos buscan crear juegos que engañen al ojo y los otros traten de solucionar problemáticas específicas que reafirmen la verosimilitud visual, luchando precisamente contra las deformaciones que son consecuencia de la visión. Si bien unos jugaban con la perspectiva en arquitectura para crear espacios de dimensiones equívocas, otros deformaban las imágenes para luego reconstruirlas desde un punto de vista privilegiado, y otros creaban reglas matemáticas universales para la solución de problemas constructivos, lo más interesante en este contexto es indicar la posibilidad de que existieran relaciones directas entre todos ellos, aun cuando sus visiones de las problemáticas sean divergentes. En este sentido se puede decir que Caramuel forma parte de su tiempo y aporta una serie de soluciones a un problema espacial y visual que él consideraba que no había sido afrontado intelectualmente con la profundidad que merecía.

Sin embargo, en este mismo contexto romano, existe otro arquitecto cuyas soluciones, en algunos casos, sí constituyen aplicaciones de la arquitectura oblicua, aun

---

<sup>476</sup> “Mi risolsi dunq(ue) d’ingannare la vista dei passagieri”. BORROMINI: *Opus*, VII, 38r.

cuando para Caramuel no siempre estén bien realizadas. Se trata de Gian Lorenzo Bernini<sup>477</sup>.

Este artista, cuya infancia transcurrió en una casa situada enfrente a la basílica de Santa María la Mayor –donde su padre, el florentino Pietro Bernini, estaba trabajando en las esculturas de la capilla Paulina–, destacó desde su infancia como un escultor prodigio. Según sus biógrafos, Baldinucci y su hijo Domenico, éste fue el motivo que hizo que el cardenal Scipione Borghese se fijara en él y no sólo le encargaría obras para su villa del Pincio entre los años 1618 y 1623, sino que además lo puso en contacto con su tío, el papa Pablo V Borghese. Además, el también cardenal Maffeo Barberini –el futuro papa Urbano VIII–, fue uno de los primeros en comprar obras suyas. De esta manera, y mientras Maderno construía la nave y fachada de San Pedro, Bernini estaba decorando la capilla Barberini en Sant’Andrea della Valle, la iglesia de los teatinos en Roma. Sus dotes como artista sedujeron incluso al papa que sucedió a Pablo V, Gregorio XV Ludovisi y a su *nipote*, el cardenal Ludovico Ludovisi. Más aún; fue durante este breve pontificado (1621-23) cuando Bernini alcanzó el título de *Cavaliere dell’Ordine di Cristo* (30/06/1621). Tras la muerte de Gregorio, Maffeo Barberini se convirtió en Urbano VIII, y según cuentan los biógrafos de Bernini, el que ya había sido su mecenas afirmó sin ambages: “Vuestra fortuna es grande, oh *Cavaliere*, porque veis al cardenal Maffeo Barberini convertido en papa. Sin embargo, la nuestra es más grande, ya que el *Cavalier* Bernini vive durante nuestro pontificado”<sup>478</sup>. Además de muchos otros cargos obtenidos con el apoyo de este papa, cinco días antes de la muerte de Maderno, Bernini se convirtió en el primer arquitecto de San Pedro. Conviene recordar que el arcipreste de la basílica y el jefe de la Congregación de la Fábrica era por aquel tiempo Scipione Borghese, quien detentó los cargos entre 1620 y su muerte en 1633, y que su sucesor en el cargo a partir de su óbito sería Francesco Barberini, también hasta que abandonó la vida en 1679.

Las tareas de Bernini en estos primeros años, y aún antes de la muerte de Maderno, estuvieron vinculadas principalmente con estas familias. Prueba de ello es su primer gran obra; la erección del actual baldaquino de San Pedro, para la que Bernini contó con la colaboración de Borromini, aun cuando a día de hoy sea muy difícil

---

<sup>477</sup> Sin lugar a dudas, la mejor monografía sobre Bernini es la de MARDER: *Gian Lorenzo Bernini*.

<sup>478</sup> BERNINO: *Vita*, 24-25.

dilucidar cuáles son las aportaciones concretas de cada uno de ellos<sup>479</sup>. La subsiguiente intervención en el crucero de la basílica sería la próxima parada de una carrera que iba a estar jalonada de éxitos<sup>480</sup>.

Sin embargo, en este discurso sobre precedentes de la arquitectura oblicua nos interesa llamar la atención sobre otras intervenciones puramente arquitectónicas que Bernini realizó, comenzando por las más antiguas. La primera gran empresa que llevó a cabo fue la reedificación de la iglesia de Santa Bibiana, en las proximidades del denominado templo de la Minerva Médica, un oratorio que se reconstruyó a partir de 1624 por iniciativa del papa Urbano. Los ecos florentinos de su fachada ya fueron puestos de relieve por Tod Marder, y sobre ellos volveremos en el apartado IV, aunque convendría llamar la atención sobre la sencillez de la composición<sup>481</sup>.

Asimismo, y en relación con la misma familia, tras la muerte de Maderno (1629), los trabajos conjuntos de Bernini y Borromini en el Palazzo Barberini hacen que haya verdaderos problemas para saber quién fue, por ejemplo, el artífice de las falsas perspectivas que jalonan las ventanas del piso superior. Sin embargo, tanto en este caso como en San Pedro, sería Bernini el que alcanzase el puesto de director de obras y la fama en la literatura artística mientras que Borromini quedaba relegado a un discreto segundo plano. Resulta asimismo curioso llamar la atención sobre el uso de falsas perspectivas en la línea del palacio Barberini en el sepulcro de la Condesa Matilde situado en San Pedro del Vaticano y que Bernini realizó entre 1633 y 1644 –no por casualidad durante el pontificado de Urbano VIII– para conmemorar a esta mujer que se había esforzado en la Edad Media en defender al papado de las incursiones extranjeras.

El siguiente punto de atención lo constituye la capilla de los Reyes Magos en el colegio de *Propaganda Fide*, una obra que fue derruida y sustituida por la actual de Borromini. La intervención de Bernini tuvo lugar cuando en 1632, y con una donación de la infanta de España, y los bienes que Juan Bautista Vives dejó tras su muerte para el colegio, el cardenal Antonio Barberini –hermano de Urbano VIII y director del Colegio–, ordenó la construcción de esta capilla. Su planta ovalada, heredera de las propuestas romanas de los primeros años del siglo XVI, habría constituido una

---

<sup>479</sup> Son muy interesantes las páginas que dedica el profesor Tod Marder a rastrear los precedentes históricos del baldaquino. Véase MARDER: *Gian Lorenzo Bernini*, 27-31.

<sup>480</sup> Además del ya clásico libro de LAVIN: *Bernini and the Crossing* y sus posteriores trabajos, pueden verse las recientes aportaciones de SCHÜTZE, S.: “Urbano alza Pietro, e Pietro Urbano. Beobachtungen zu Idee und Gestalt der Ausstattung von Neu-St. Peter unter Urbano VIII”, *RJBH* 29 (1994), 213-287 y “Urbano VIII e S. Pietro. Significato di un grande progetto”, en *L’architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione* (ed. G. Spagnesi). Roma: Bonsignori, 1997, 287-294.

<sup>481</sup> MARDER: *Gian Lorenzo Bernini*, 54-57.

oportunidad de oro para Bernini para plantear una arquitectura oblicua<sup>482</sup>. Sin embargo, el hecho de que haya sido derruida y sustituida por otra edificación dificulta su estudio. Los datos que tenemos los aportan una serie de dibujos realizados por Borromini y actualmente conservados en la *Grapische Sammlung Albertina* de Viena y, realmente, no aportan ningún indicio definitivo en relación al uso de soluciones oblicuas [Lám.36]. Los diversos problemas estructurales que presentó el Colegio, y que hicieron que en 1640 hubiera que consolidar sus cimientos aunque con poco éxito, harían que la capilla hubiera de ser restaurada. Sin embargo, en el ínterin Urbano VIII murió (1644) y el nuevo papa, Inocencio X Pamphili, tenía una concepción muy distinta a la de su predecesor en cuanto respecta a las artes. Esto hizo que cuando el Colegio decidió reconstruir la capilla decidieran elegir a Borromini, por consejo del papa, como arquitecto, aun cuando la edificación propiamente dicha comenzara años más tarde. Las ironías de la fortuna hicieron que Bernini tuviera que convivir con este fracaso cada día de su vida, ya que en 1641 había abandonado la casa de su familia junto a Santa María la Mayor y se había transferido a una vivienda situada enfrente del Colegio de *Propaganda Fide*. El malogro de su arquitectura y el éxito de su rival estarían presentes en su existencia en más de una ocasión a partir de este momento<sup>483</sup>.

El gran descrédito de las aptitudes arquitectónicas de Bernini lo constituyó su propuesta para la construcción de los campanarios de San Pedro<sup>484</sup>. Este proyecto, que vendría a completar la fachada de Maderno, fue encargado a Bernini en 1637. Su evolución fue tan lastimera que, al final, la fachada de la basílica vaticana quedó sin estos remates en altura ya que a medida que avanzaban las obras conforme al proyecto berniniano, las grietas se multiplicaban y la estabilidad de la entera fachada se veía comprometida. Con el ascenso al solio petrino de Inocencio X se preguntó a diferentes arquitectos sobre la intervención de Bernini, entre ellos a Borromini, Girolamo Rainaldi, su hijo Carlo o Martino Longhi el Joven. También Virgilio Spada se posicionó al respecto, pero el final de esta historia es bien conocido; el 23 de febrero de 1646 el papa Pamphili decretó la demolición de lo ya edificado y la confiscación de los bienes de Bernini como compensación económica y resarcimiento por los daños causados. Las

---

<sup>482</sup> Sobre la planta oval véase LOTZ, W.: "Spazi ovali nelle chiese del Cinquecento", en *L'Architettura del Rinascimento*. Milán: Electa, 1997, 15-87.

<sup>483</sup> Sobre la relación entre Bernini y Borromini véase BURBAUM, S.: *Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini*. Oberhausen: Athena, 1999. Otro trabajo sobre este tema mucho más ligero en su contenido es MORRISSEY, J.: *The Genius in the Design. Bernini, Borromini, and the Rivalry that transformed Rome*. Londres: Duckworth, 2005.

<sup>484</sup> McPHEE, S.: *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics at the Vatican*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2002.

consecuencias son ciertamente famosas; Bernini enfermó y, sobre todo, estuvo prácticamente condenado a un ostracismo arquitectónico entre 1645 y 1655. Sólo su intervención en la fuente de los Cuatro Ríos de Piazza Navona le haría recuperar la confianza del pontífice Inocencio, aun cuando sus preferencias estéticas en lo arquitectónico estuvieran más próximas a Borromini, no en vano, su mano derecha en estas cuestiones había llegado a ser el cardenal Virgilio Spada.

En estas fechas, las principales ocupaciones de Bernini se refirieron a fuentes, esculturas y capillas. La *barcaccia* de la Plaza de España, la fuente del Tritón de Piazza Barberini, la fuente de las abejas en la misma plaza y, sobre todo, sus capillas Raimondi, Cornaro y Alaleona, lo llevaron a recuperar su fama perdida. Con todo, en este discurso nos interesa llamar la atención sobre la *confessio* de Santa Francesca Romana en la romana iglesia de Santa Maria Nova, realizada entre 1638 y 1641, en la que Bernini, una vez más, desaprovecha una clamorosa ocasión de recurrir a las soluciones que aportaría la arquitectura oblicua. En este caso, los balaustres de la misma se disponen de manera recta y utilizando cuñas en las partes superior e inferior para solventar el desnivel y la pendiente de los escalones.

Así las cosas, y sintetizando lo ya expuesto sobre Bernini, a lo largo de lo que llevamos visto de su periplo vital, este artista tuvo como mínimo dos ocasiones en las que usar de manera clara las soluciones planteadas por la arquitectura oblicua, esto es, la capilla de los Reyes Magos del Colegio de *Propaganda Fide* y la *confessio* de Santa Francesca Romana, y en ninguna de ellas se puede aseverar que lo hiciera.

Sin embargo, en las principales obras arquitectónicas que realiza posteriormente, sí echa mano de estas soluciones y así lo podemos ver en la Columnata de la Plaza de San Pedro, San Andrés del Quirinal y Santa María de la Asunción en Ariccia.

Llegados a este punto resulta conveniente traer a colación que la historia vital de Bernini y Caramuel convergen precisamente por estas fechas en la figura del nuevo pontífice: Alejandro VII. Tras la muerte de Inocencio X, Fabio Chigi se convirtió en papa y ocupó el solio petrino entre 1655 y 1667. Sus intervenciones en la ciudad de Roma son, sin lugar a dudas, las que más afectaron a su estructura urbana de entre las realizadas en el siglo XVII, comparables a las de Sixto V Peretti en la centuria anterior y a las de Mussolini en el siglo XX<sup>485</sup>.

---

<sup>485</sup> Sobre este tema, hay que destacar el magistral trabajo de KRAUTHEIMER, R.: *Roma di Alessandro VII. 1655-1667*. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1987 y el más reciente de HABEL, D.M.: *The Urban Development of Rome in the Age of Alexander VII*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.



Fabio Chigi descendía de una familia de banqueros sieneses. Quizá el más conocido de sus antepasados fuera su tío-abuelo Agostino, mecenas de la actualmente denominada Villa Farnesina, y prestamista de Julio II della Rovere. Fabio había estudiado Teología en Siena y se trasladó a Roma a ampliar sus estudios y hacer carrera en la curia pontificia. A partir de aquí fue enviado a Ferrara, Malta y, finalmente a Alemania. En 1639 fue nombrado Nuncio Apostólico en Colonia y, posteriormente, sería el Nuncio Extraordinario que defendería las posturas de la iglesia en la negociación del tratado de Münster y la Paz de Westfalia, que pondría fin a la Guerra de los Treinta Años. Tras estos avatares, en 1651 Inocencio X decidió convertir a Fabio Chigi en su Secretario de Estado y un año más tarde lo nombró cardenal.

Pero fue precisamente en contexto centroeuropeo donde Caramuel y Fabio Chigi trabaron amistad. En primer lugar hay que señalar que durante la estancia de Caramuel en los Países Bajos, su participación en controversias astronómicas le genera el reconocimiento y la amistad del futuro papa Alejandro VII<sup>486</sup>. A Fabio, por aquel entonces Nuncio en Colonia, iba dedicado el *Novem stellae circa Iovem*. Caramuel le envió un ejemplar el 8 de julio de 1643 y el futuro papa le respondió apreciando su erudición y agradeciendo la defensa que en dicho texto hace de su amigo Rheita. La correspondencia posterior entre estos dos personajes da fe de su estrecha relación. Caramuel sería nombrado en 1643 abad de Disenberg por el rey español Felipe IV y fija su residencia en Kreuztnach y desde allí hace constantes viajes a Spira. En todo caso, tras la muerte de Urbano VIII y elegido papa Inocencio X el 15 de septiembre de 1644, Caramuel escribe a Fabio Chigi el 25 de noviembre congratulándose de esa elección, augurándole la púrpura cardenalicia y ofreciéndose para acompañarlo a Roma y prestarle sus servicios<sup>487</sup>. Mientras tanto, Caramuel se ve inmiscuido en la cuestión del fin de la guerra y su postura se aproxima a la del Emperador –defendiendo a la casa de Habsburgo–, lo que provoca un cierto distanciamiento entre él y Fabio Chigi, rompiéndose su contacto epistolar. A esto seguirían otra serie de disidencias, especialmente de orden Teológico, que harían que el 7 de febrero de 1654 Caramuel escriba una carta al papa Inocencio X pidiéndole la oportunidad de ser escuchado y defenderse en Roma, y varias a Fabio Chigi, que había vuelto a la Ciudad Eterna,

---

<sup>486</sup> De esta época son sus famosos trabajos *Mathesis audax* (Lovaina, 1642), el *Sublimiun ingeniorum cruz* (Lovaina, 1643) que rebate tesis de Galileo, y sus libros sobre astronomía *Coelestes Metamorphoses* (Bruselas, 1639) y *Novem stellae circa Iovem* (Lovaina, 1643).

<sup>487</sup> Véase VELARDE: *Juan Caramuel*, 78 y ss.

anunciándole su inminente presencia allí<sup>488</sup>. La llegada de Caramuel a esta ciudad parece poder situarse en el mes mayo de 1655, tras su paso por Praga, Bratislava, Trieste y Venecia<sup>489</sup>. Sin embargo, en esa fecha ya había muerto el octogenario papa Pamphili, y el nuevo pontífice era quien había sido su amigo, Fabio Chigi, que habiendo sido elegido para ocupar el solio petrino el 7 de abril, y coronado el 18 del mismo mes de 1655, se llamaba ahora Alejandro VII.

Al margen de otro tipo de controversias de orden histórico, lo que en este discurso nos interesa es que bajo el pontificado de Alejandro VII, Gian Lorenzo Bernini comenzó a edificar la columnata de la plaza de San Pedro del Vaticano [Lám.37]. La compleja historia constructiva de esta plaza ha sido estudiada por una larga lista de investigadores y la bibliografía al respecto es ingente<sup>490</sup>. Los proyectos que se sucedieron tras la conclusión de la fachada de Maderno incluyeron desde la entrada de Ferrabosco hasta los proyectos para la edificación de una plaza que realizó Carlo Rainaldi durante el pontificado de Inocencio X. Sin embargo, aquí nos interesa centrarnos en que el 31 de julio de 1656 Alejandro VII anunció a través de Virgilio Spada su intención de intervenir en el espacio que precede a la basílica y construir allí una plaza que, según las ideas del pontífice había de tener pórticos independientes que delimitasen el espacio de la plaza separándolo del Borgo, y que sobre las columnatas no se erigiera ningún tipo de edificación; únicamente esculturas y balaustres. Las dos ideas más importantes en este primer momento serían que la plaza tuviera forma de óvalo transversal y que los pórticos tuvieran una calle central amplia por la que pudieran entrar las carrozas, y ninguna de estas sugerencias parece haber sido berniniana. En cuanto a la planta oval, parece que era el propio papa quien estaba decidiendo seguir una propuesta que ya había realizado años atrás Carlo Rainaldi; el uso del orden dórico en los pórticos se adecuaría a la propuesta de Vitruvio<sup>491</sup>; y la idea de que se necesitaba que los pórticos fueran anchos podría ser de Virgilio Spada. Una moneda acuñada el 28 de agosto de 1657 y un boceto realizado por el propio papa dan cuenta de que por estas fechas ya estaba perfectamente conformada, al menos en líneas generales, la apariencia

---

<sup>488</sup> CEYSSSENS, L.: “Autour de Caramuel”, *Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome* 33 (1961), 329-410. espec.401-406. Los problemas teológicos estaban vinculados con el contenido de la *Theologia moralis fundamentalis*, publicada por Caramuel en Franckfurt en 1652.

<sup>489</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS: “Classicism”, 137-138.

<sup>490</sup> Uno de los más destacados trabajos publicados en los últimos años es el de PESCO, D. del: *Colonnato di San Pietro. “Dei Portici antichi e la loro diversità”. Con un’ipotesi di cronologia*. Herculano: La Buona Stampa, 1988. Las páginas que el profesor Tod Marder dedica al tema en su monografía sobre Bernini suponen una síntesis verdaderamente ejemplar; MARDER: *Gian Lorenzo Bernini*, 123-150.

<sup>491</sup> VITRUVIO: *De architectura*, V,9.

que esta plaza había de tener. También por estas fechas aparecieron los famosos contraproyectos que, erróneamente, han llegado a ser vistos como una propuesta de Caramuel. En el año 1658 se concluyó la fase proyectual y comenzaron las labores de construcción y un año después el gran público sería conocedor del aspecto que iba a tener la plaza gracias a la incisión de un grabado con el proyecto, realizado por Giovanni Battista Bonacina. Con todo, lo más interesante en este contexto es que en esta edificación se llevan a cabo soluciones que encajan con lo que Caramuel llamaba arquitectura oblicua.

Continuando con la obra de Gian Lorenzo, el siguiente momento en que debemos fijar nuestra atención es la iglesia del noviciado de los jesuitas en Roma: Sant'Andrea al Quirinale<sup>492</sup>. Los intentos de construir un templo frente al palacio papal del Quirinal fueron múltiples, al igual que el número de personas interesadas en financiarla. Sin embargo, fue mérito del General de la Orden Goswin Nickel el que Alejandro VII finalmente accediera a permitir la edificación de esta construcción, y quizá en toda esta historia otros dos jesuitas, Gian Paolo Oliva y Sforza Pallavicino, tuvieran mucho que decir<sup>493</sup>. Fue a finales de 1658 cuando las conversaciones cristalizaron en un proyecto. La primera solución que Bernini planteó fue una planta pentagonal ya que uno de los requisitos era que la iglesia había de tener cinco altares dedicados a San Andrés, San Francisco Javier, San Stanislao de Kostka, San Ignacio de Loyola y la Dolorosa respectivamente. Sin embargo, sabemos que pocos días después Bernini hizo su primera propuesta de planta oval. Colocada la primera piedra de la iglesia el 3 de noviembre de 1658, está documentada la conclusión de su bóveda un año después<sup>494</sup>. Con todo, la conclusión de las obras en esta importante iglesia no tuvieron lugar hasta 1676, e incluso algunas capillas tuvieron que esperar hasta los primeros años

<sup>492</sup> Sobre San Andrés, a falta de la monografía que merece, habría que destacar HASKELL, F.: "Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel gusto barocco", en *Architettura e arte dei gesuiti* (ed. R. Wittkower; I. Jaffé) [trad. de *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, 1972]. Milán: Electa, 2003, 94-111; CONNORS, J.: "Bernini's S. Andrea al Quirinale. Payments and Planning", *JSAH* 41 (1982), 15-37; FROMMEL, C.L.: "S. Andrea al Quirinale: Genesi e struttura", en *Gian Lorenzo Bernini e l'architettura europea del Sei-Settecento* (ed. G. Spagnesi; M. Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, I: 211-253; SMYTH-PINNEY, J.M.: "The Geometries of San Andrea al Quirinale", *JSAH* 48 (1989), 53-65; MARDER, T.A.: "The Evolution of Bernini's Designs for the Facade of Sant'Andrea al Quirinale: 1658-1676", *Architettura* 20 (1990), 108-132; GIJSBERS, P.-M.: "Resurgit Pamphlij in Templo Pamphiliana Domus: Camilo Pamphilj's Patronage of the Church of Sant'Andrea al Quirinale", *Mededenlingen van het Nederlands Instituut te Rome* 55 (1996), 293-335. Con todo, la mejor síntesis y puesta al día disponible actualmente vuelve a ser MARDER: *Gian Lorenzo Bernini*, 187-209.

<sup>493</sup> Conviene recordar que Oliva era el confesor de Alejandro VII, mientras que Pallavicino, además de ser amigo personal, estaba escribiendo su biografía. PALLAVICINO, S.: *Della vita di Alessandro VII* (2 vols.). Prato: Giachetti, 1939-1940.

<sup>494</sup> La fecha del plan pentagonal es 2/09/1658 y la del primer proyecto oval 15/09/1658. Las restantes fechas también las recoge CONNORS: "Bernini's S. Andrea", 17.

del siglo XVIII para que su decoración estuviese finalizada. Y en esta edificación, de nuevo, recurre Bernini a soluciones de la arquitectura oblicua.

Continuando con la exposición de la obra de Gian Lorenzo, conviene fijarse momentáneamente en otro de los proyectos en los que podría haber utilizado los recursos de la arquitectura oblicua: la escalinata de la Plaza de España [Lám.38]. Como es bien sabido, el cardenal Mazarino, con la excusa de conmemorar la paz de los Pirineos, había propuesto a Alejandro VII en nombre de Luis XIV la edificación de una estructura que uniese la *Santissima Trinità dei Monti* con la plaza de España y que habría de tener en su centro una estatua ecuestre del monarca francés. La idea de utilizar al arquitecto preferido del papa para proyectar esta intervención urbana, rendir homenaje al rey francés y conmemorar una paz en la que los intereses del papado se habían visto dañados, fue visto por Alejandro como una afrenta que no sería admisible ni aun siguiendo el punto de compromiso planteado por Mazarino tras la primera negativa del papa y que suponía sustituir la imagen de Luis XIV por una de San Luis o de San Francisco de Paula. La muerte de Mazarino en 1661 puso fin a cualquier plan para la realización del proyecto de Bernini, aunque la conclusión de la escultura ecuestre de Luis XIV hizo que diez años después Elpidio Benedetti –abad de la *Trinità dei Monti* y representante de Mazarino en Roma– se ofreciera a financiar él mismo la construcción de la escalinata. Como es bien sabido, este proyecto tampoco se llevó a cabo y habría que esperar hasta que bajo el pontificado de Inocencio XIII de' Conti (1721-24) se iniciasen unas obras que se ejecutaron entre 1723 y 1726 siguiendo un proyecto de Francesco de Sanctis y Alessandro Specchi y que serían concluidas bajo Benedicto XIII Orsini (1724-30). De la propuesta inicial nos quedan un proyecto de Bernini de hacia 1660 conservado en Estocolmo y un dibujo de Elpidio Benedetti a partir del proyecto del maestro, pero más cuidadoso en los detalles. Con todo, ninguno de ellos nos aporta información suficiente como para saber si Bernini había planteado que las balaustradas de las rampas y las escaleras se dispusieran siguiendo las normas de la arquitectura oblicua.

Sin lugar a dudas, otra de las obras maestras realizadas por Bernini y en la que debemos fijar nuestra atención es la *Scala Regia*<sup>495</sup> [Lám.39]. Esta intervención arquitectónica se erigió entre 1663 y 1666, por tanto en los últimos años del pontificado de Alejandro VII Chigi, y comunica la plaza de San Pedro con la basílica y el palacio

---

<sup>495</sup> Sobre esta obra véase el magistral estudio del profesor MARDER, T.A.: *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace. Architecture, Sculpture, and Ritual*. Nueva York: Cambridge University Press, 1997.

vaticano. Su pertinencia en nuestro discurso viene marcada por dos cuestiones; por una parte, porque recoge elementos de carácter psicológico que estaban presentes en la perspectiva borrominiana del Palazzo Spada y, por otra, porque Caramuel se refiere a su arquitectura de manera directa. En relación a la primera cuestión, esta escalera es un eslabón más en las preocupaciones por la percepción de los elementos dispuestos en el espacio sobre las que ya hemos tratado de manera muy sumaria en las páginas anteriores. En este sentido, Tod Marder ha llamado la atención sobre el hecho de que, al igual que Bernardino Spada hablaba de la perspectiva de su palacio como un ejemplo que simboliza la naturaleza ilusoria de las cosas terrenales, la *Scala Regia* mantenía esta concepción didascálica que buscaba una verdad moral a través de los engaños a que nos somete nuestra visión de los espacios gobernados por arquitecturas en perspectiva. Estas reflexiones estarían presentes en las personas que subiesen la *Scala Regia*, que aparenta dimensiones mayores de las que en realidad tiene, de tal manera que su ascenso es más accesible de lo que pudiera esperarse. Igualmente afectaría a la percepción de las imágenes que bajan, concretamente la del papa cuando descendía en su portantina, y que veríamos aproximarse a un ritmo mayor de lo esperable. Asimismo, la presencia de la estatua ecuestre de Constantino ayudaría al visitante a recordar el papel del papado como punto intermedio entre la divinidad y el común de los mortales.

Este primer aspecto pone en relación a Bernini con preocupaciones habituales en Roma en su época. Sin embargo, su mayor pertinencia en nuestro discurso viene marcada porque Caramuel se refiere a la *Scala Regia* de manera directa. Y habida cuenta de que no existen imágenes de la misma editadas con anterioridad a la publicación del tratado de nuestro cisterciense, parece evidente que éste la conoció personalmente en una de sus estancias en Roma<sup>496</sup>. Al margen de otras consideraciones, sobre las que abundaremos en el capítulo sucesivo (III.3.2), en este caso resulta interesante llamar la atención sobre el hecho de que Bernini no utilizara las soluciones de la arquitectura oblicua en su, por otra parte extraordinaria, escalera.

Además de las obras ya citadas, Bernini fue autor de otros dos proyectos para las iglesias de Santo Tommaso di Villanova de Castelgandolfo (1658-61) y Santa María de

---

<sup>496</sup> Los dibujos que Falda hizo para Giovanni Giacomo de Rossi son anteriores a que la escalera estuviera terminada. FALDA, G.B.: *Nuovo teatro delle Fabbriche et edificij in prospettive di Roma moderna sotto il felice pontificato di N.S. Papa Alessandro VII*. Roma: G.G. de Rossi, 1665. Los dibujos más impresionantes de esta escalera los publicó Carlo Fontana en su libro *Templum Vaticanum et ipso origo*. Se ha utilizado la edición a cargo de CURCIO, G. (ed.): *Il Tempio Vaticano. 1694. Carlo Fontana*. Milán: Electa, 2003, que además del texto de Fontana contiene estudios verdaderamente interesantes. Hay constancia documental de una estancia de Caramuel en Roma entre 1669 y 1671.

la Asunción en Ariccia. Si bien la primera no es pertinente en nuestro discurso, la segunda sí ya que en los arcos de las capillas ejecuta ciertas soluciones de arquitectura oblicua. En cuanto a los datos cronológicos vinculados con la iglesia, el primero importante es que fue posterior a las intervenciones de Bernini en el Panteón romano, obra que se muestra como claro y explícito referente para este proyecto<sup>497</sup>. Una vez más se trata de un proyecto vinculado con el papa Alejandro VII Chigi y tiene mucho que ver con la idea de ostentación social de su linaje. La iglesia se situaba enfrente de la residencia familiar que los Chigi habían adquirido años atrás, y su ubicación se eligió entre noviembre de 1661 y enero de 1662 –como consta por pruebas documentales– y sería Mattia de’ Rossi, colaborador de Bernini, el encargado de medir los terrenos necesarios para la edificación. Los ejemplos de arquitectura oblicua se localizan en los arcos que dan acceso a las seis capillas laterales de esta suntuosa edificación.

Una vez expuestos los datos necesarios en este discurso sobre las obras arquitectónicas de Bernini y la aplicación que en ellas se hace de las leyes de la oblicuidad, hay que indicar que desde mi punto de vista la importancia de Caramuel en este contexto no ha sido indicada en su justa medida. La historiografía, en general, suele obviar la cuestión, y las veces que ha llamado la atención sobre ella ha sido para vincular a Caramuel con los contraproyectos o se limita a estudiar las obras berninianas que cita Caramuel, esto es, la columnata de San Pedro, la *Scala Regia* y Sant’Andrea.

Sin embargo, a la luz de los datos expuestos anteriormente se podrían llegar a realizar ciertas inferencias sobre una posible vinculación entre Caramuel y Bernini, si bien no existen pruebas documentales, ni en los escritos de Caramuel ni en las biografías sobre Bernini ni, hasta donde se conoce, en posibles misivas intercambiadas entre estos dos personajes. Con todo, y vistos los grupos intelectuales en los que ambos solían moverse, la lista de personas que tenían en común podría alargarse *ad nauseam*. Así las cosas, parece más sensato sostener que Caramuel y Bernini se pudieron haber conocido que defender lo contrario. En este sentido, la tesis que a continuación se intentará sugerir es que Bernini podría haber abierto los ojos a ciertas soluciones planteadas por la arquitectura oblicua de manos de Caramuel.

Como ya se ha expuesto, en sus primeras obras arquitectónicas, Gian Lorenzo tuvo la ocasión de haber puesto en práctica soluciones oblicuas, concretamente en la

---

<sup>497</sup> Sobre Bernini y el Panteón véanse los trabajos de MARDER, T.A.: “Bernini and Alexander VII”; “Alexander VII, Bernini, and the Urban Setting”; “Symmetry and Eurythmy” y *Gian Lorenzo Bernini*, 225-258. Sobre cuestiones urbanísticas al respecto, KRAUTHEIMER: *Roma di Alessandro VII*.

*confessio* de Santa Maria Nuova y en el Colegio de *Propaganda Fide*. Quizá sea interesante recordar en este contexto que Bernini era principalmente un escultor y no un arquitecto, y también traer a colación las palabras que Argan escribió hace más de cincuenta años según las que Bernini utiliza recursos principalmente relacionados con las artes plásticas a la hora de realizar sus conjuntos arquitectónicos, mientras que Borromini hace arquitectura con los medios propios de tal disciplina, entendida en el sentido más puramente constructivo<sup>498</sup>. En este sentido, las primeras intervenciones arquitectónicas que había llevado a cabo Bernini no estaban marcadas precisamente por la novedad. Hemos visto que Santa Bibiana mantenía una solución verdaderamente sencilla y de claro regusto florentino. Asimismo su propuesta para la *confessio* de Santa Maria Nuova era convencional mientras que su intervención en el Colegio de *Propaganda Fide* y en las torres-campanario del Vaticano fueron verdaderamente lastimosas.

Lo que parece indiscutible –si bien siempre nos quedará la duda sobre la capilla de los Reyes Magos en la que bien podría haber echado mano de alguna de estas soluciones– es que Bernini empieza a utilizar de manera clara los recursos de la arquitectura oblicua durante el pontificado de Alejandro VII Chigi. En este momento, el genial artista ya tenía más de cincuenta años y bien podría haber llegado por sus propios medios –y como consecuencia de su experiencia laboral en proximidad con los canteros– a sugerir un uso de elementos oblicuos, respondiendo a problemas que surgieron al llevar a cabo los proyectos. Sin embargo, resulta enormemente llamativo que esto tenga lugar precisamente en los años que Caramuel estaba en Roma.

Revisando cada una de las casuísticas por separado y empezando por la plaza de San Pedro, hay que indicar que la hipótesis según la cual Caramuel fue el autor de los contraproyectos no se sostiene, y mucho menos aquélla que defiende que las preocupaciones del cisterciense por la arquitectura oblicua surgirían a la sombra de la edificación de la plaza vaticana<sup>499</sup>. Estos dislates ya fueron refutados con argumentos sólidos por Fernández-Santos quien, sin embargo, minimiza la posible influencia de Caramuel en el contexto de la plaza de San Pedro con una argumentación que se basa en la relación entre el cisterciense y el papa Chigi a partir del estudio de la documentación

---

<sup>498</sup> ARGAN, G.C.: *Borromini* [1955]. Bilbao: Xarait, 1987, 69-78.

<sup>499</sup> La relación de Caramuel con los contraproyectos la propuso GUIDONI MARINO: “Colonnato di Piazza S. Pietro”, mientras que la de su toma de contacto con la arquitectura oblicua en la plaza de San Pedro es de BIRINDELLI, M.: *La machina heroica. Il disegno di Gianlorenzo Bernini per piazza San Pietro*. Roma: Università degli Studi di Roma, 1980, p.165 n.49.

conservada, principalmente el diario de Alejandro VII<sup>500</sup>. Confiando quizá demasiada importancia a la documentación escrita y centrando su argumentación en la persona del papa, Fernández-Santos obvia la posibilidad de que en quien influyese Caramuel fuese, directa o indirectamente, en Gian Lorenzo Bernini<sup>501</sup>.

Al respecto habría que indicar, en primer lugar, que tenemos pruebas documentales que sitúan a Caramuel en Roma entre los años 1655 y 1657 y posteriormente en 1658, 1662 y entre 1669 y 1671. Partiendo de esta información, y al margen de cuáles pudieran haber sido las conversaciones en las que Caramuel y el papa Chigi intercambiaran impresiones sobre la plaza de San Pedro –incluso aunque no hubiera habido ninguna–, lo que es más difícil de probar (o refutar) documentalmente es la existencia de conversaciones entre Caramuel y Bernini. Asimismo es interesante llamar la atención sobre un dato que la historiografía ha obviado, y es que durante estas fechas, el jefe de la Congregación de la Fábrica de San Pedro era el cardenal Francesco Barberini, que ocupó este puesto entre 1633 y 1679. Como ya se ha indicado, la relación de Caramuel con él está perfectamente documentada y la relación del cardenal con Bernini no necesita comentario. Así las cosas, y aún negando la posibilidad de conversaciones directas entre Caramuel y Bernini, Francesco Barberini podría ser un nexo entre las ideas del cisterciense y la práctica arquitectónica del *Cavaliere*.

En este sentido, y aun cuando no pretendo convertir a Caramuel en el diseñador de la plaza, lo que sí resulta enormemente llamativo es que Bernini no hubiera recurrido a soluciones oblicuas antes de haber conocido a Caramuel, aunque tuvo la posibilidad en más de una ocasión. En este sentido parece sensato pensar que entre ellos pudo haber conversaciones acerca de la arquitectura oblicua ya desde la primera estancia del cisterciense en la Ciudad Eterna. Así las cosas, y reconociendo que probablemente

---

<sup>500</sup> Para la refutación de Birindelli, FERNÁNDEZ-SANTOS: “*Austriacus*”. Los argumentos más sólidos están en relación con textos de Caramuel en los que habla de arquitectura oblicua años antes de haber ido a Roma. Refutando a Guidoni Marino, FERNÁNDEZ-SANTOS: “*Classicism*”. El argumento más contundente es también documental y tiene que ver con la posición de Caramuel en el debate sobre la plaza. De haber sido el autor de los contraproyectos sus argumentos sobre la plaza habrían sido más contundentes. En este último trabajo estudia también la relación entre Caramuel y Alejandro VII a partir de los documentos conservados.

<sup>501</sup> Una de las pruebas que esgrime Fernández-Santos es la falta de reuniones directas entre Caramuel y Alejandro a partir de los datos que proporciona el diario del Papa. Como es bien sabido, este diario fue estudiado por KRAUTHEIMER, R.; JONES, R.B.S.: “The Diary of Alexander VII: Notes on Art, Artists, and Buildings”, *RJK* 15 (1975), 199-233, y en relación con Caramuel por GOLUB, J.: “Juan Caramuel nelle pagine del diario di Alessandro VII”, en *Le meraviglie del probabile. Juan Caramuel. 1606-1682. Atti del convegno internazionale di studi. Vigevano 29-31 ottobre 1982* (ed. P. Pisavino). Vigevano: Comune di Vigevano, 1982, 59-60. La posición de Fernández-Santos en “*Classicism*”. Con todo, hay que indicar que Caramuel también cita conversaciones entre él y Alejandro VII en relación a la plaza de San Pedro. CARAMUEL: *Architectura*, VIII, III/IX, 52.



Caramuel no tuviera nada que ver con la concepción general del diseño general de la plaza de San Pedro —en lo que Alejandro VII tuvo quizá más que decir que el propio Bernini— no tendría por qué resultar sorprendente que hubiera departido con Gian Lorenzo sobre arquitectura oblicua en su primera estancia romana o que incluso hiciera ciertas sugerencias a un nivel puramente constructivo a la hora de solucionar los problemas que se presentaban en la edificación propiamente dicha de la plaza y que, como hemos visto empezó en 1658. Pudo haber sido en la breve estancia caramueliana en Roma en diciembre de ese año cuando ambos conversaron sobre soluciones más concretas que se podrían aplicar para solucionar cuestiones como la forma de las columnas de los ángulos y sus deformaciones para que se pudieran percibir como rectas y que la vista no engañase a sus espectadores<sup>502</sup>. Las correcciones ópticas presentes en la plaza de San Pedro para evitar las distorsiones que su percepción en la distancia producen, encajan con la arquitectura oblicua si bien sus postulados no fueron llevados hasta las últimas consecuencias [Láms.40-41]. Partiendo de este hecho, pueden comprenderse las críticas de Caramuel a la intervención berniniana, ya que no había aplicado de forma absoluta los presupuestos de la arquitectura oblicua. Asimismo, y partiendo de posibles conversaciones entre Caramuel y Bernini se podría comprender la razón por la que este autor, no por casualidad, utiliza estas soluciones en este momento preciso de su carrera y no en casos previos.

En el mismo sentido, y suponiendo la existencia de estas conversaciones sobre las aplicaciones de la arquitectura oblicua en estructuras ovales durante la primera estancia de Caramuel en Roma (1655-57), podrían entenderse también las soluciones empleadas en la iglesia de San Andrés del Quirinal que, recordemos, fue planeada hacia 1658. Aunque no pueda aseverarse con argumentos certeros —ya que los alzados conservados de este mismo año no permiten certidumbres absolutas—, parece que Gian Lorenzo hizo propias las propuestas de Caramuel y ya sugirió su aplicación en los bocetos iniciales de la iglesia del noviciado jesuita. En todo caso, y fijándonos en la edificación, el lugar donde mejor se manifiestan estas soluciones es en las arcadas que dan acceso a las cuatro capillas situadas, dos a dos, en los laterales de la iglesia. Aquí, tanto los pilares de fuste rehundido, como los capiteles dóricos y, sobre todo, las distintas dovelas que componen el arco se deforman convenientemente en relación a la

---

<sup>502</sup> Un trabajo ya clásico sobre esta plaza, aunque superado, y que se acerca a cuestiones de percepción es KITAO, T.K.: *Circle and Oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's Art on Planning*. Nueva York: New York University Press, 1974.

ortogonalidad para ajustarse a los presupuestos que Caramuel recogió por escrito [Lám.42].

Los mismos argumentos serían válidos para el caso de Santa Maria de la Asunción que es, incluso, ligeramente posterior (ca.1661). Sin embargo, en otras casuísticas, Bernini no aplica las normas de la oblicuidad, sobre todo en casos de escaleras y balaustradas. Bien se podría suponer en este caso que Bernini no compartía la visión de Caramuel como método universal, sino como solución para ciertos casos específicos y por ello no los aplica en obras como la *Scala Regia*.

Así las cosas, es verdaderamente difícil tratar de determinar si realmente existió una influencia de Caramuel en la concepción arquitectónica de Bernini o si, incluso, le hizo alguna sugerencia concreta para solucionar un problema constructivo. Estudiando la obra de Bernini previa a la estancia de Caramuel en Roma parece que no había llevado a cabo construcciones siguiendo las normas de la oblicuidad. Sin embargo, después sí que lo hizo en tres casos diferentes, todos ellos durante el pontificado de Alejandro VII. Asimismo, otro hecho importante es que Caramuel, a diferencia de Bernini, estaba preocupado por este tipo de cuestiones mucho antes de su llegada a Roma, y tanto es así que en textos anteriores a este momento ya da cuenta de su idea de la arquitectura oblicua. Concretamente, y como ya indicó Fernández-Santos, el cisterciense en su *Theologia moralis fundamentalis* (1652) incluye una relación de obras que pretende escribir y entre ellas habla de un *Cursus mathematicus* que incluiría un tratado de arquitectura, y que se refiere a esta disciplina diciendo “Illam in rectam & obliquam divido”<sup>503</sup>. Así las cosas, y a falta de datos definitivos, parece cuando menos sugerente pensar que, quizá, la estancia de Caramuel en Roma hubiera tenido algo que ver con soluciones concretas que uno de los mayores genios de la Historia del Arte aplicó en algunos de sus edificios.

---

<sup>503</sup> CARAMUEL: *Theologia moralis*, 5. Cf. FERNÁNDEZ-SANTOS: “Classicism”, p.161 n.92.

### 3.2.- LA VISIÓN DE CARAMUEL

Antes de afrontar el análisis propiamente dicho de esta cuestión es importante traer a colación una serie de datos que ayudan a comprenderla adecuadamente. En primer lugar, y aunque el tratado de Caramuel sólo viera la luz en 1678, las ideas que lo componen se habían gestado a lo largo de muchos años. Si hemos de creer a su autor, su preocupación por las cuestiones vinculadas con la arquitectura oblicua arrancan de su juventud y las fecha en 1624, como consecuencia de su observación y reflexión sobre una capilla de su monasterio de La Espina<sup>504</sup>. Como parece claro, la veracidad de esta afirmación no la podemos constatar, pero tampoco tenemos datos que nos permitan negarla. Sin embargo, lo que sí podemos documentar es su división de la arquitectura en recta y oblicua en fechas anteriores a su estancia en Roma. Como ya se ha mencionado en el párrafo anterior, Caramuel indica en su *Theologia moralis* (1652) que pretende escribir una obra en la que reflexionará sobre estas dos vertientes del arte de construir, la recta y la oblicua, con lo cual la primera conclusión que se puede sacar es que su paso por Roma no fue el catalizador que lo llevó a madurar estos presupuestos<sup>505</sup>.

En las páginas anteriores hemos repasado algunas casuísticas que han sido puestas en relación con la arquitectura oblicua caramueliana, pero la única que parece ser un vínculo directo es la estereotomía española. Los desarrollos de la matemática francesa y los juegos de deformación de imágenes por medio de la anamorfosis, a diferencia de lo que otros investigadores han sugerido, no parecen tener relación directa con la interpretación de Caramuel. Y de la misma manera, los ecos de estas propuestas en el mundo romano a partir de la influencia cultural de los mínimos en la Ciudad Eterna, cristalizada en el *Palazzo Spada*, parecen responder a otras problemáticas. En el caso de Bernini, que es el más próximo a la visión de Caramuel, parece sugerente aventurar la hipótesis de que haya sido el cisterciense quien en cierto modo hubiera influido en las soluciones constructivas que utiliza este gran artista.

Así las cosas, la hipótesis más plausible para tratar de rastrear las razones que explican el interés de Caramuel por este tipo de soluciones habría que situarla en las aplicaciones constructivas de la arquitectura española.

Lo que también es cierto es que la preocupación de nuestro cisterciense coincide cronológicamente con otro tipo de reflexiones relacionadas, por una parte, con la

---

<sup>504</sup> “Empece a escribir y delinear estas Ideas alla en España, siendo mozo, año 1624 (...) y ahora me hallo hartó viejo, y siempre las voy perfeccionando”. CARAMUEL: *Architectura*, VI, prefacio, 2

<sup>505</sup> CARAMUEL: *Theologia moralis*, 5.

percepción y el espacio, y por otra, con soluciones matemáticas para resolver problemáticas arquitectónicas, o lo que es lo mismo, con la percepción de elementos cuya relación con la ortogonalidad se plantea en condiciones extremas. Sin embargo, la solución que él propone no ancla sus fundamentos en problemáticas filosóficas sobre el concepto y la definición del espacio ni su estudio matemático, sino que hunde sus raíces de una manera más directa en la propia Historia de la Arquitectura, concretamente y no por casualidad española<sup>506</sup>, y que adquieren un mayor grado de legitimidad al ser puestas en relación con recursos de autoridad que apelan directamente a la divinidad.

Desarrollando la cuestión por orden, Caramuel sostiene que la arquitectura recta se ha practicado a lo largo de los siglos y que, incluso, se ha teorizado notablemente por escrito al respecto. En el caso de la oblicua, simplemente se ha aplicado a algunos edificios correctamente mientras que en muchos otros se ha actuado de una manera equivocada y sostiene, asimismo, que él es el primero en teorizar sobre la cuestión<sup>507</sup>.

A nivel puramente textual, nuestro cisterciense llama la atención sobre un pasaje en el que Vitruvio, al hablar de los tejados, sugiere utilizar *cuneos* (lo que él traduce por “çoquetes”) para igualar los desniveles que producen los ángulos agudos<sup>508</sup>. Sin embargo, los errores cometidos por quienes no conocen la arquitectura oblicua no consisten solamente en no modificar la estructura general de las columnas en lugar de solucionar problemas tectónicos con cuñas, sino que además es una equivocación común en aquellos casos en que una columna circular se tendría que convertir en oval como consecuencia de su ubicación espacial<sup>509</sup> [Láms.43-44].

El error viene dado porque, según la visión de Caramuel, aquellos elementos constructivos que no mantienen la ortogonalidad han de alterar su forma con el fin de o bien adaptarse a la superficie que han de ocupar, o bien modificarla para que al ser percibidos por un espectador no sufran distorsión visual alguna.

Una vez más, uno de los argumentos más contundentes que utiliza el cisterciense para legitimar su propuesta es la apelación a la divinidad. Los ejemplos al respecto son numerosos y de distinto tipo; por una parte, hay cuestiones astronómicas vinculadas con los paralelos de la Tierra y el movimiento del Sol. Por otra, se refiere a la geomorfología terrestre, concretamente a las formas de algunos montes y los cursos de ríos. Sin

---

<sup>506</sup> Sobre esto se abundará en el apartado IV.

<sup>507</sup> “Estas Obras Obliquas, que como havemos visto, fueron raras y poco conocidas de la Antigüedad, en nuestro siglo han sido felizmente executadas por algunos; pero explicadas dignamente de nadie”. CARAMUEL: *Architectura*, VI, II, 4.

<sup>508</sup> VITRUVIO: *De architectura*, VIII, 5.

<sup>509</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, prefacio, 1-2.

embargo, el ejemplo más previsible y arquitectónico lo constituye nuevamente el Templo de Salomón. Nuestro cisterciense encuentra elementos oblicuos en las ventanas de la edificación hierosolimitana, y lo hace a partir de unos fragmentos de *Reyes* y la profecía de Ezequiel. Estos pasajes se consideran actualmente de muy confusa y dudosa traducción pero en el momento en que escribía nuestro cisterciense constituían un viejo tema de debate<sup>510</sup>.

El émulo del Templo situado en las inmediaciones de la Villa de Madrid, el monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial, era para Caramuel un ejemplo paradigmático de arquitectura que cumplía con los requerimientos oblicuos. Si bien nuestro cisterciense no profundiza en su disertación sobre esta cuestión, lo cierto es que resulta verdaderamente significativa la presunta oblicuidad del edificio, no en vano era una construcción ejemplar y un lugar en el que aprender arquitectura y, por ende, algo más sobre la divinidad. Caramuel sólo sugiere la idea en pequeños pasajes en los que divaga y, como mucho, llega a dar cuenta de la buena factura de ciertos arcos “en viaje” del monasterio, sin mayor precisión<sup>511</sup>.

Un tercer recurso que utiliza nuestro cisterciense para vincular la arquitectura oblicua con la divinidad aparece representado en una de las imágenes que ilustran esta parte de su tratado<sup>512</sup> [Lám.46]. En ella representa las formas que han de tener las basas y las columnas en un espacio elíptico y aparecen sancionadas por un fragmento del libro de *Proverbios* que dice “Et legem ponebat aquis, ne transirent fines suos”. Esta frase está sacada del discurso sobre la Sabiduría, concretamente de la parte en la que se diserta sobre la Sabiduría Creadora, y parece verdaderamente elocuente en este contexto<sup>513</sup>.

<sup>510</sup> 3Reg 6,4 *Vlg* (=1R 6,4), Ez 40,16 y Ez 41,16. El propio Caramuel da cuenta de cuáles son las interpretaciones previas, a saber, Vatable que consideraba que estas ventanas eran más anchas en el interior, y León e Isidoro Clario, para quienes su exterior era más ancho que el interior. CARAMUEL: *Architectura*, VI, I, 4; proemial, IV/V, 25 y proemial, IV/XXXIII, 44. Fernández-Santos ha llamado la atención sobre este problema en otros autores. FERNÁNDEZ-SANTOS: “Austriacus”, p.404 n.63.

<sup>511</sup> Véase, por ejemplo, CARAMUEL: *Architectura*, proemial, II, 16; VI, XIII, 21 ó IX, IV/IV, 105.

<sup>512</sup> CARAMUEL: *Architectura*, tomo III, parte IV, lámina XXIII.

<sup>513</sup> Pr 8,29 *Vlg*. El fragmento completo referido a la Sabiduría creadora dice “Yahvé me creó, primicia de su actividad, antes de sus obras antiguas. Desde la eternidad fui formada, desde el principio, antes del origen de la tierra. Fui engendrada cuando no existían los océanos, cuando no había manantiales cargados de agua; antes que los montes fuesen asentados, antes que las colinas, fui engendrada. No había hecho aún la tierra ni los campos, ni el polvo primordial del orbe. Cuando colocaba los cielos, allí estaba yo; cuando trazaba la bóveda sobre la superficie del océano; cuando sujetaba las nubes en lo alto, cuando afianzaba las fuentes del abismo, cuando marcaba su límite al mar para que las aguas no desbordaran sus orillas; cuando asentaba los cimientos de la tierra, yo estaba junto a Él, como aprendiz, yo era su alegría cotidiana, jugando todo el tiempo en su presencia, jugando con la esfera de la tierra; y compartiendo mi alegría con los humanos” (Pr 8,22-31).

Al margen de las distintas legitimaciones que se puedan hacer de la arquitectura oblicua, Caramuel es consciente de que sus soluciones se han aplicado de manera intuitiva en diversas edificaciones, si bien pone el acento sobre las españolas y, más concretamente, aquéllas de la orden del Císter. El caso concreto de los arcos resulta verdaderamente locuaz, ya que nuestro cisterciense indica que los contruidos en el mundo antiguo son todos de arquitectura recta, mientras que no conoce algún “arco en viaje” ejecutado en Flandes, Alemania o Italia, pero sí en España<sup>514</sup>.

A efectos prácticos, su propuesta enseña cuál es la manera adecuada de diseñar bases y columnas para edificios circulares o elípticos, para superficies inclinadas, cornisas y escaleras, y también en el caso de los arcos.

En el primero de los casos, su propuesta es clara: “En un edificio circular las bases de las colunas, que al redor se pusieren, no pueden ser perfectamente quadradas; ni perfectamente redondas las colunas, que sobre estas bases se erigieren”<sup>515</sup>. En su ilustración explicativa [Lám.47] y en su texto Caramuel deja clara cuál es su postura en cuanto respecta a las sutiles alteraciones estructurales que se han de practicar en toda la columna, de la basa al capitel. Tanto es así que nuestro cisterciense llega incluso a proponer un modo de diseñar adecuadamente las estrías de las columnas oblicuas, ajustándose a su teoría<sup>516</sup>.

Más compleja sería la segunda casuística; los espacios ovales<sup>517</sup> [Lám.46]. En este caso concreto –recordemos que era el que iba acompañado por el fragmento de los *Proverbios*–, todas y cada una de las columnas habrían de sufrir ligeras modificaciones para que, situados en el punto privilegiado –el centro– el espectador las percibiera como si fueran idénticas. ejemplos

En el caso de las superficies inclinadas, las problemáticas se pueden ejemplificar principalmente en escaleras y balaustradas. Además de disertar sobre la cuestión, Caramuel pone varios ejemplos visuales verdaderamente elocuentes sobre cómo llevar a la práctica su propuesta. La idea básica es que, en lugar de salvar los desniveles utilizando cuñas, todo el elemento arquitectónico se ha de deformar para adecuarse al espacio que ha de ocupar<sup>518</sup>. La cuestión más importante que hay que extraer es la ya

---

<sup>514</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, XIII, 21.

<sup>515</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, VI, 9. Ilustración explicativa en tomo 3, parte III, lámina XLV.

<sup>516</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, XV/I, 35. Ilustración explicativa en tomo 3, parte IV, lámina XXII.

<sup>517</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, VII, 11. Ilustración explicativa en tomo 3, parte IV, lámina XXIII.

<sup>518</sup> Textos al respecto en CARAMUEL: *Architectura*, VI, IX, 13-14; VI, X, 14-17; VI, XI, 17-18; VI, XII, 19-20; IX, IV, 105-109. Ilustraciones en tomo III, parte IV, láminas I, VI, VIII-XXI, XXV.

expuesta previamente y que repite en otros términos, a saber, “[e]l luez no ha de ser el discurso: la Vista sí”<sup>519</sup>.

En todo caso, la pluma de Caramuel también se centra en el desarrollo de esta materia en criticar obras que no fueron construidas siguiendo las normas de la arquitectura oblicua y ello contribuye a comprender sus tesis. En primer lugar, nuestro cisterciense pone en solfa la arquitectura del Baptisterio de San Juan de Letrán. Esta edificación, como es bien sabido, fue construida en tiempos de Constantino al mismo tiempo que la catedral de Roma, si bien fue reformado posteriormente durante el pontificado de San Sixto III aunque manteniendo su forma octogonal primigenia. Caramuel lanza sus ataques sobre la forma de las bases y las columnas que, habiéndose de adaptar a una superficie ochavada, deberían modificarse ligeramente siguiendo las normas de la oblicuidad<sup>520</sup>.

Más conocida, ya que la historiografía cargó las tintas en ella, es la crítica de Caramuel a la plaza de San Pedro **[Lám.48]**. Por decirlo con sus propias palabras, “Es verdaderamente Obra muy sumptuosa y bella en los ojos del Vulgo, que como no sabe los fundamentos de la Architectura, con los sentidos Exteriores discurre: pero la miran con enfado, quantos saben el Arte, por haver en ella tantos errores, como piedras”<sup>521</sup>. Esta opinión la completa con los argumentos consabidos, esto es, que todas sus columnas son redondas y que las de las cuatro hileras son iguales<sup>522</sup>. Más aún; añade a su tratado una ilustración en la que dibuja cuál sería su propuesta aplicando las normas pertinentes<sup>523</sup>. Cuestiones constructivas a parte, una de las razones por las que Caramuel podría criticar el proyecto de Bernini para esta plaza viene dada por la propia definición de la arquitectura oblicua. Pérez-Gómez y Pelletier ya percibieron con claridad que la arquitectura oblicua estaba concebida como una distorsión que respondía a un centro estratégico prefijado y que éste era la posición desde la que la perfección se hace visible a través de la percepción<sup>524</sup>. Sin embargo, la intuitiva solución que el artista de raíces florentino-napolitanas propuso tenía dos puntos de vista privilegiados desde los que la percepción de la columnata se percibiría de manera óptima.

---

<sup>519</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, IX, 14.

<sup>520</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, V, 8-9. Ilustración en tomo III, parte III, lámina LVII.

<sup>521</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VIII, III/VIII, 50. Misma opinión en IX, IV/XXIV, 108.

<sup>522</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, VIII, 12 y VIII, III/X, 53.

<sup>523</sup> CARAMUEL: *Architectura*, tomo III, parte IV, lámina XXIV.

<sup>524</sup> PÉREZ-GÓMEZ; PELLETIER: *Architectural Representation*, 109 ó 125.

Igualmente famosas son las críticas a la también berniniana *Scala Regia*, y una vez más los argumentos son los ya vistos<sup>525</sup>. Asimismo, en esta ocasión no sólo propone una respuesta visual oblicua, sino que llega a sugerir cuatro distintas; una con columnas dóricas y totalmente oblicua [Lám.49]; otra con pilastras jónicas oblicuas y semioblicuas [Lám.50]; una tercera corintia con columnas oblicuas [Lám.51]; y la última con pilastras corintias oblicuas y semioblicuas<sup>526</sup> [Lám.52].

Con todo, no se puede sostener que Caramuel denostase la obra de Bernini en general. Por una parte, habla en términos positivos de su intervención oblicua de San Andrés del Quirinal<sup>527</sup>. Asimismo, lo elogia en tanto que escultor llamándolo “El Phidias de nuestro siglo”<sup>528</sup>, y muestra asimismo un notable aprecio por el Baldaquino de San Pedro<sup>529</sup>.

El obispo de Vigevano no propone un método de validez universal, sino una serie de directrices que los arquitectos han de seguir para poder llevar a cabo una arquitectura que sea perfecta, característica que vendría dictada por la existencia de un punto de vista privilegiado desde la que los elementos que la componen se perciben sin distorsión alguna. A diferencia de algunos de sus contemporáneos en Francia que estaban tratando de buscar soluciones puramente geométricas con finalidad práctica, Caramuel no dedica ni una página de su tratado al corte de la piedra, sino que plantea una propuesta mucho más general y abstracta que, una vez más y en última instancia se convierte en un modo de aprender de la esencia divina.

Sus respuestas arquitectónicas hunden sus raíces en la percepción de soluciones estereotómicas llevadas a cabo en España, principalmente en la arquitectura de la orden cisterciense, si bien son un lugar común en las construcciones góticas y tuvieron un largo predicamento en la edificación de nuestra nación en siglos posteriores. Su validez hispana se vería reforzada y matizada a través del lenguaje clásico en el monasterio de El Escorial, y las razones parecen ser realmente profundas (sobre ello se abundará en el apartado IV).

Con todo, estas preocupaciones a nivel teórico entroncan con grandes problemas que estaban presentes en el pensamiento europeo de su tiempo, aun cuando su solución

---

<sup>525</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, IX, 13 y VI, XII, 19.

<sup>526</sup> CARAMUEL: *Architectura*, tomo III, parte IV, láminas XIII, XVI, XX y XXI respectivamente.

<sup>527</sup> CARAMUEL: *Architectura*, IX, IV/XXIV, 108.

<sup>528</sup> Por ejemplo en CARAMUEL: *Architectura*, VIII, III/X, 52.

<sup>529</sup> “se aprovecho de su materia Urbano VIII haziendo de ellas el adorno de el Altar mayor de S. Pedro (que por ser bello, le represente en el primer Frontispicio deste mi Libro de Architectura)”. CARAMUEL: *Architectura*, VIII, III/II, 40.



tenga un cariz verdaderamente personal; tanto que sus seguidores conformaron un más que exiguo número y sus censores, desde Guarini hasta nuestros días, conforman una larga lista. Sus reflexiones, que no método, se enmarcan en última instancia en uno de los lugares comunes de su tratado de arquitectura y tienen un claro componente teológico, y no es otro que la infinitud de Dios, de la que también se puede aprender a partir de la oblicuidad, presente en su gran creación. Es en este sentido, y sólo en este sentido, como se puede afirmar que haya cierta relación entre su propuesta y la del padre mínimo Marin Mersenne, quien también era capaz de leer en ciertas líneas la infinitud de Dios.

# **IV.- SÍNTESIS:**

## **La Teoría de la Arquitectura de Caramuel en su contexto**



Como ya quedó sentado en la premisa (II), para llevar a cabo el estudio del tratado sobre materia arquitectónica de Caramuel se propone una estructura bipartita. En el apartado inmediatamente anterior (III), se ha llevado a cabo un análisis del mismo poniéndolo en relación fundamentalmente con la tratadística y la historia de la arquitectura previa para tratar de dilucidar cuáles eran las deudas intelectuales de nuestro cisterciense, cuáles sus aportaciones, se ha tratado de incidir en la importancia relativa de las mismas y, asimismo, de explicar las razones que las podrían justificar.

En este bloque temático el objetivo es igualmente profundizar en cuestiones vinculadas con su tratado pero visto en un sentido más amplio, imbricándolo de esta manera en los discursos generales que tienen lugar en la Teoría de la Arquitectura de su tiempo, para poder situarlo en el lugar que, por derecho propio, le corresponde.

Las herramientas empleadas para ello son las mismas que se han tenido en cuenta hasta el momento, a saber, tratados de arquitectura y la propia historia de la arquitectura, pero a ello habrá que añadir otra serie de fuentes documentales necesarias para poder realizar una contextualización apropiada.

Para llevar a cabo esta tarea, se dividirá el contenido de la síntesis en tres apartados de contenido claramente diferenciado. En primer lugar se trazará un panorama general de la Teoría de la Arquitectura escrita a lo largo del siglo en que vivió.

Un segundo apartado tratará de poner de relieve hasta qué punto la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII mantiene posturas muy diversas sobre el modo de practicar la arquitectura, y que se explicará a partir de las distintas interpretaciones locales de la abstracta idea de “Renacimiento de la Antigüedad” y su incidencia en las redes neuronales de sus espectadores y teóricos. Si bien los propios tratados de arquitectura no siempre son textualmente tajantes al respecto, sí lo son sus ilustraciones y otro tipo de fuentes, tales como las biografías de artistas, que coadyuvarán a sostener esta tesis.

El tercer apartado se centra en el estudio directo del tratado de Caramuel a la luz de esta información, de tal manera que tratará de poner de relieve hasta qué punto su texto está directamente imbricado en este tipo de preocupaciones y responde a una serie de intencionalidades de carácter no sólo teórico, sino también político, y que se imbrica en un desarrollo histórico muy determinado.



## 1.- LOS ECOS DE VITRUVIO EN LA TRATADÍSTICA ARQUITECTÓNICA EUROPEA DEL SIGLO XVII

Uno de los capítulos menos estudiados en la Historia de la Teoría de la Arquitectura lo constituyen los textos del siglo XVII. Sin lugar a dudas, una de las razones que pueden explicar que esto sea así es el gran desnivel cualitativo que existe, principalmente en la península italiana, entre las magníficas realizaciones arquitectónicas y la falta de originalidad de algunos tratados. A diferencia de lo que ocurría en los dos siglos anteriores, normalmente los más destacados arquitectos de esta centuria no fueron los artífices de prolijos escritos en los que reflexionaban sobre la disciplina que practicaban. Dos ejemplos resultan verdaderamente elocuentes en este discurso; por una parte, Francesco Borromini, uno de los más originales arquitectos no sólo de su momento, podría haber tenido la intención de escribir un tratado sobre materia arquitectónica, pero su proyecto se vio frustrado por diversas razones<sup>1</sup>. Por otra parte, Guarino Guarini escribió efectivamente un tratado, pero su publicación sólo tendría lugar años después de su muerte y ya en el siglo XVIII<sup>2</sup>.

El menor interés que la cuestión teórica suscitaba entre los practicantes del arte de construir puede explicarse de manera lógica, habida cuenta de los considerables logros a los que habían llegado sus predecesores del llamado “Renacimiento”<sup>3</sup>.

Como es bien sabido, el referente para la Teoría de la Arquitectura fue el tratado de Vitruvio, escrito en el siglo I a.C., quizá transmitido oralmente en los talleres arquitectónicos y copiado en diversos *scriptoria* monásticos y comerciales a lo largo de los siglos de la denominada “Edad Media”. A principios del siglo XV, diversos humanistas preocupados por restaurar variados aspectos del mundo clásico fijaron su vista en él y a Poggio Bracciolini correspondió la fortuna de encontrar un manuscrito en el monasterio de Saint-Gall hacia 1414. Esto no quiere decir que el tratado del romano no se conociera en esas fechas, sino que más bien fue el detonante que hizo saltar el tema a la palestra e incitó a numerosas personas a profundizar en él, habida cuenta que

---

<sup>1</sup> El más inteligente estudio sobre la cuestión es RASPE, M.: “The Final Problem. Borromini’s Failed Publication Project and his Suicide”, *AA* 13 (2001), 121-136. Véase asimismo la introducción de Joseph Connors a la edición del *Opus*; CONNORS, J.: “Introduzione”, en Borromini, F.: *Opus Architectonicum*. Milán: Il Polifilo, 1998, IX-LXXVIII.

<sup>2</sup> GUARINI, G.: *Architettura civile*. Turín: Gianfrancesco Mairesse, 1737.

<sup>3</sup> La mejor síntesis disponible a día de hoy sobre Historia de la Teoría de la Arquitectura es la de KRUF, H.-W.: *Historia de la teoría de la arquitectura* (2 vols.). Madrid: Alianza, 1990.

era el único vestigio textual que se conocía de la Teoría de la Arquitectura de la Antigüedad. En este sentido, las palabras de Vitruvio se convertirían prácticamente en una verdad de fe que iluminaría la senda por la que la reflexión humanística sobre la arquitectura antigua se desarrollaría.

La primera interpretación importante a partir de este referente fue la de Leon Battista Alberti, escrita antes de 1452, fecha en que presentó su manuscrito al papa Nicolás V Parentucelli, aunque no vería la luz hasta su publicación en 1485. Al igual que otros tratados del siglo XV, que en palabras de Richard Betts constituyen un “capítulo instructivo” de la Historia de la Teoría de la Arquitectura<sup>4</sup>, sus autores escribieron libros que, entre otras cosas, les servían de carta de presentación ante príncipes religiosos y seculares para poner sus conocimientos a su disposición y ayudarles a remodelar sus respectivas ciudades siguiendo las normas de una Antigüedad que se pretendía resucitar. Las herramientas las constituían el texto de Vitruvio y el estudio de las realizaciones constructivas romanas y su objetivo era el hacer inteligible un legado textual hartamente complejo del que Alberti comentaba que, debido a su complejo lenguaje, resultaba prácticamente incomprensible<sup>5</sup>.

En esta centuria otros importantes escritores sobre materia arquitectónica fueron Filarete, Francesco di Giorgio o, ya en el cambio de siglo, Luca Pacioli. Sin embargo, la universalización del legado textual vitruviano vendría de la mano de la imprenta<sup>6</sup>. Fue a finales del siglo XV cuando la impresión y difusión de la obra de Vitruvio y los vitruvianistas empezó a tener lugar. Además de la ya citada publicación del tratado de Alberti, en 1486 Sulpizio da Veroli imprimió la primera edición de Vitruvio, en 1494

---

<sup>4</sup> BETTS, R.J.: “*Si come dice Vetrivio: Images of Antiquity in Early Renaissance Theory of Architecture*”, en *Antiquity and Its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 244-257.

<sup>5</sup> “me causaba pesar que los testimonios, tan abundantes y tan señalados, de los escritores se hubieran perdido por la adversidad de las circunstancias y de los hombres, de tal modo que apenas teníamos como solo superviviente de un naufragio de tal magnitud a Vitruvio, autor muy competente sin duda ninguna, pero tan golpeado y castigado por el paso del tiempo, que en multitud de pasajes faltan muchas cosas y en muchos otros echas en falta bastantes más. Había que añadir el hecho de que hubiera transmitido esos conocimientos en una lengua nada culta: en efecto, su latín es tal que los latinos dicen que quiso parecer griego, mientras que los griegos aseguran que escribió en latín; de modo que el hecho mismo muestra por sí solo que no fue ni latino ni griego, lo que equivale a decir que quien escribió de un modo tal que no podemos entenderle, no escribió para nosotros”. ALBERTI: *De re aedificatoria*, VI, 1.

<sup>6</sup> Para un interesante estudio de esta cuestión véase CARPO, M.: *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*. Milán: Jaca Book, 1998 y “The Making of the Typographical Architect”, en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 158-169. Resulta igualmente interesante ZERNER, H.: “Du mot à l'image: le rôle de la gravure sur cuivre”, en *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 281-294.

Francesco Maria Grapaldi publicó su *De partibus aedium*, una especie de diccionario de arquitectura, en 1499 Aldo dio a la luz pública la *Hypnerotomachia Poliphilii*, atribuida a Francesco Colonna, en 1511 Fra Giocondo publicó el primer Vitruvio ilustrado y diez años después Cesariano publicaría su primera traducción italiana ilustrada.

Si bien Alberti había sentado las bases textuales que justificaban la pertinencia de formas clásicas y, por tanto, paganas en contextos religiosos –no sólo en sus textos, sino también en sus obras arquitectónicas–, fue en Roma a principios del siglo XVI donde se llevaron a cabo interesantes interpretaciones que convirtieron los órdenes clásicos en elementos cargados de connotaciones y simbolismos puramente religiosos. Lamentablemente no conservamos el tratado sobre materia arquitectónica que Donato Bramante escribió, aunque sí sus edificios, que dan cuenta de sus concepciones, e igualmente hemos perdido las páginas redactadas por Baldassare Peruzzi sobre esta cuestión. Sin embargo, su discípulo Sebastiano Serlio escribió y publicó una serie de libros cuyo peso en el futuro de la Teoría de la Arquitectura no necesita comentario.

Al margen de estas fundamentales aportaciones, la difusión de este tipo de inquietudes tuvo lugar mediante el gran número de traducciones que del tratado vitruviano se hicieron a lo largo del siglo XVI. Además de las pioneras, ya citadas, en 1524 Francesco Lutio (Durantino) publicó en Venecia una traducción que en realidad era un plagio de Cesariano y Giocondo; Giovan Battista Caporali de Perugia presentó en 1536 una nueva traducción comentada de los cinco primeros libros de Vitruvio; y Antonio da Sangallo el Joven proyectó hacia 1531 una traducción que no llegaría a realizarse. Más conocidas son, sin lugar a dudas, las *Annotationes* de Philandrier (1544), de las que un año después publicaría una edición en francés. Asimismo, y continuando en Francia, Jean Martin fue el gran traductor de este legado vitruviano en la década de los cuarenta y los cincuenta, y en otro orden de cosas, Walter Ryff (Rivius) publicó en 1548 una traducción de Vitruvio al alemán. Por otra parte, el mantovano Giovanni Battista Bertani presentó en 1558 una traducción parcial de Vitruvio con ilustraciones. Sin lugar a dudas, los comentarios a Vitruvio más conocidos son los del patriarca de Aquileia, Daniele Barbaro, publicados en 1556. Por estas mismas fechas, Francesco Salviati publicó un tratado sobre las volutas jónicas a partir de las indicaciones de Vitruvio (1552), fueron redactados los originales *Diez libros* del veneciano Giovan Antonio Rusconi –que serían publicados de manera póstuma en 1590–, el *Libro* de Antonio Labacco (1552) y los trabajos de Pietro Cataneo (1554 y 1567).



Un lugar muy importante en esta historia y siguiendo en el contexto de la península italiana lo ocupan los tratados de Vignola (1562) y Palladio (1570), los grandes normativizadores del siglo XVI. Mientras tanto, los ecos del concilio de Trento se dejaban ver también en cuestiones de Teoría de la Arquitectura, y el cardenal San Carlos Borromeo dejó muy claras una serie de normas que, al fin y a la postre, no influirían en gran medida en el discurso general de la tratadística arquitectónica. Con todo, quizá convenga recordar que los dos tratados críticos con Vitruvio que escribió su arquitecto Pellegrino Tibaldi aún no han sido publicados<sup>7</sup>.

Igualmente quedaron inéditos diversas obras y opúsculos sobre arquitectura, cuyos autores fueron Benvenuto Cellini, Pirro Ligorio, Gherardo Spini, Bartolomeo Ammannati o Giorgio Vasari el Joven.

Mientras esto ocurría en Italia, en Francia los intereses por Vitruvio se pueden rastrear desde los inicios del siglo XVI. En torno a 1500 Fra Giocondo dictó unas conferencias sobre Vitruvio en París, mientras que en 1512 Geoffrey Tory publicó una edición francesa del tratado vitruviano. Asimismo la obra de Francesco Grapaldi *De partibus aedium* fue traducida al francés en 1517. Ya hemos visto, siguiendo en el campo de las traducciones, el notable papel que jugó Jean Martin, al verter al francés la *Hypnerotomachia Polophilii* (1546), los dos primeros libros de Serlio (1545, 1547), Vitruvio (1547) y Alberti (1553), y a esto podría añadirse el resumen de Vitruvio publicado por Jean Gardet y Dominique Bertin en 1559. Los trabajos de Jacques Androuet du Cerceau constituyen asimismo una piedra angular de esta tradición, al igual que los de Jean Bullant (1568) y Sambin (1572) sobre los órdenes. Con todo, una notable diferencia la estableció Philibert de l'Orme con los textos publicados en los últimos años de su vida (1561 y 1567). De una manera muy especial, su *Premier Tome de l'Architecture* constituye un extraordinario tratado con una clarísima personalidad propia, ligeramente alejada de lo vitruviano para acercarse a lo esencialmente francés.

Entre tanto, el interés por la tradición textual vitruviana iba cuajando en menor medida en otros países. En Inglaterra, se podría reducir a la publicación en 1563 del libro de John Shute. En el Norte de Europa, además de la traducción alemana de Vitruvio –el ya citado *Vitruvius Teutsch* (1548)–, fue muy destacada la publicación de libros sobre las columnas. Así podemos mencionar los de Heinrich Vogtherr (1537),

---

<sup>7</sup> TIBALDI, P.: *Discorso dell'Architettura* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, Ms. P 246 sup) y *Regole di Architettura* (París, Biblioteca Nacional). Sobre esta cuestión ya llamó la atención SCHLOSSER, J. von: *La literatura artística: Manual de fuentes de la historia moderna del arte* [1924]. Madrid: Cátedra, 1993, 363.

Pieter Coecke van Aelst (1539), o el de Hans Blum (1550). Hans Vredeman de Vries escribiría asimismo libros sobre los órdenes y posteriormente su *Architectura* (1577), mientras que Dietterlin publicaría también un libro sobre las columnas (1593) y una *Architectura* (1598)<sup>8</sup>.

Por otra parte, esta tradición también iba calando en España, y tanto fue así que Diego de Sagredo publicó en Toledo sus *Medidas del Romano* (1526), tratado que constituye el primer texto sobre los órdenes escrito en lengua vernácula. Esta preocupación vitruviana se vio refrendada por la traducción de Francisco Villapando de los libros Tercero y Cuarto de Serlio en 1552, la traducción que Miguel de Urrea efectuó del tratado de Vitruvio (1582) o la de Patricio Cajés de la *Regola* de Vignola (1593). A esto habría que añadir la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539) de Cristóbal de Villalón, el texto de Juan de Arfe Villafañe titulado *De varia commensuracion para la escultura y la architectura* (1585) y las interesantes anotaciones a un ejemplar del Vitruvio de Barbaro realizadas por El Greco<sup>9</sup>. Sin embargo, lo más destacado de la teoría arquitectónica española de este momento no se mueve precisamente en este campo, sino que está más próximo a problemas relacionados con el corte de la piedra. Además del de Rodrigo Gil de Hontañón –que publicaría Simón García en 1681–, los más destacados son los de Hernán Ruiz el Joven, Ginés Martínez de Aranda, Alonso de Vandelvira y el hoy perdido de Francisco Lorenzo. Con todo, todos ellos quedaron inéditos en su tiempo, al igual que le ocurrió a un manuscrito de carácter vitruviano conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que se puede datar a mediados del siglo XVI<sup>10</sup>.

Quizá sea por el amplio número de estos trabajos y, sobre todo porque en ellos diversos teóricos de la arquitectura se introdujeron en profundidad en problemáticas importantes, por lo que la historiografía, habitualmente se ha centrado en su estudio, si bien habría que indicar que los italianos han sido los más beneficiados.

---

<sup>8</sup> Estos libros sobre los órdenes fueron el objeto de estudio del pionero trabajo de FORSSMAN, E.: *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulerbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1956.

<sup>9</sup> Estas anotaciones fueron publicadas por MARÍAS, F.; BUSTAMANTE, A.: *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid: Cátedra, 1981. El profesor David Davies ha propuesto una cronología distinta para este manuscrito. Véase su trabajo “El Greco’s Religious Art: The Illumination and Quickening of the Spirit”, en *El Greco* (ed. D. Davies). Londres: National Gallery, 2003, p.69 y p.297 n.136. Una interpretación neurohistórica de la teoría arquitectónica de El Greco a través de sus textos y sus pinturas en mi trabajo “Lo visto y lo leído: teoría de la arquitectura y asimilación visual de las geografías arquitectónicas en la pintura de El Greco”, en *El Greco’s Studio. An International Symposium* (ed. N. Hadjinicolaou). Rethymno: Universidad de Creta (en prensa).

<sup>10</sup> BNM, ms. 9681. Publicado como *De Architectura. Tratado del siglo XVI*. Valencia: Soler, 1995.

En relación a los del siglo XVII, fue nuevamente en la península italiana donde el número de escritos de raigambre vitruviana fue mayor. Bernardino Baldo publicó en 1612 dos libros importantes; uno sobre la cuestión de las *scamilli impares*, y el célebre diccionario vitruviano. Sin embargo, el lugar de honor en esta relación lo debe ocupar por derecho propio el tratado que en 1615 publicó Vincenzo Scamozzi, muy influido por el magisterio palladiano. De enorme erudición, y reivindicativo de la primacía italiana en cuestiones arquitectónicas, mantiene una actitud ciertamente tradicional y entroncada con las concepciones inmediatamente previas en el tiempo.

En el mismo contexto geográfico hay que situar un tratado inédito escrito hacia principios del siglo XVII por Vincenzo Giustiniani, y que lleva por título *Discorso sopra l'architettura*. Esta obra resulta especialmente curiosa por los vínculos que presenta con los humanistas del siglo precedente de los círculos de Trissino y Cornaro.

Otra obra que quedó inédita fue el *Trattato sopra gli errori degli architetti* del sienés Teofilo Gallaccini. Escrito hacia 1625, está muy relacionado con el mundo científico y lleva a cabo una crítica de los errores de la arquitectura a partir, por una parte, de cuestiones estéticas que lo enlazan directamente con la venerable tradición clasicista post-albertiana, y por otra, a partir de defectos que obedecen a cuestiones de percepción como consecuencia de las deformaciones ópticas<sup>11</sup>.

Habría que recordar asimismo el *Epilogismo di architettura* (1625) escrito por Martino Longhi el Joven que, en lo general remite a Vitruvio y Alberti, pero también a artistas más próximos en el tiempo, como Labacco, Peruzzi o della Porta<sup>12</sup>.

Con todo, la tónica más habitual en la tratadística italiana del siglo XVII es la constituida por la sencilla compilación inédita de Giovanni Maggi (ca.1614) y las publicadas por Pietro Antonio Barca (1620), Ottavio Revesi Brutti (1627), Gioseffe Viola Zanini (1629), Giovanni Branca (1629), Carlo Cesare Osio (1641), Constanzo Amichevoli (1675) y Alessandro Capra (1678).

---

<sup>11</sup> En relación a este tratadista son muy interesantes las páginas que recientemente le ha dedicado la profesora PAYNE, A.A.: "Architectural Criticism, Science, and Visual Eloquence. Teofilo Gallaccini in Seventeenth-Century Siena", *JSAH* 58 (1999), 146-169.

<sup>12</sup> Sobre este tema puede verse VARRIANO, J.L.: *The Roman Ecclesiastical Architecture of Martino Longhi the Younger*. Tesis Doctoral, The University of Michigan, 1970, p.4 y p.114 nn.17-18. Cabe recordar asimismo que, a diferencia de los de Bernini, Borromini o los Rainaldi, el informe que este arquitecto realizó sobre la fachada de San Pedro fue publicado con el título *Discorso di ... delle cagioni delle ruine della facciata e campanile del famoso tempio di San Pietro in Vaticano*. Roma 1645. El único ejemplar que se conserva está en la Accademia dei Lincei, Miscelánea Corsiniana. Cit. en VARRIANO: *Martino Longhi*, pp.6-7 y p.116 n.29.

La primera de ellas es un manuscrito titulado *L'architettura civile di tutti li cinque ordini* y su contenido no es especialmente original<sup>13</sup>.

En cuanto respecta al *Avvertimento* de Pietro Antonio Barca, ya hemos hecho alusión en diversas ocasiones. Su autor publicó en Milán esta obra cuyo contenido en lo general no es demasiado novedoso. Por una parte habría que destacar ciertas citas a Dios como creador de los seres humanos a su imagen y semejanza, que se vinculan con la arquitectura ya que ésta está hecha a medida del hombre, partiendo de las medidas del Arca de la Alianza. Excepción hecha de estos breves pasajes en las páginas iniciales, su texto se centra principalmente en divagar sobre arquitectura militar y reiterar viejos problemas en relación con los órdenes arquitectónicos.

Revesi Brutti publicó en Vicenza un libro titulado *Archisesto per formar con facilità li cinque ordini d'architettura*, y realmente el título es elocuente en relación a su contenido, por lo demás demasiado poco original.

Más importante en este sentido fue el tratado de Viola Zanini, una obra de gran fortuna editorial en su centuria que aparecerá citada en las páginas de Guarino Guarini al lado de Serlio, Palladio, Vignola y Capra<sup>14</sup>. A pesar de que en cuestiones temáticas, en general, no aporta novedades llamativas, lo más interesante de él quizá sea, como muy bien ha percibido Andrew Hopkins, su combinación de las vertientes teórica y práctica de la disciplina y, sobre todo, su manera de enriquecer con contenidos de carácter local su obra<sup>15</sup>, aunque sobre esta idea abundaremos en el apartado próximo.

El libro publicado por Branca en Ascoli, *Manuale d'architettura*, no es más que un sencillo compendio poco original en su contenido que sirva de introducción a la materia, por lo que realmente no merece mucho mayor comentario.

En cuanto respecta a Carlo Cesare Osio, ya lo hemos visto en diversas ocasiones a través de su *Architettura civile*, publicado en Milán en 1641 y reeditado en el mismo lugar veinte años después. Su autor era profesor de Matemáticas y arquitecto general del rey Felipe IV de España en esa ciudad, y por ello le dedica su tratado. Es muy interesante que en la portada Osio se hace retratar con dos libros, Vitruvio y Euclides, dejando muy claras sus preferencias. En este sentido, su exposición teórica comienza con una parte dedicada íntegramente a cuestiones matemáticas, proporciones y

---

<sup>13</sup> Sobre este tema puede verse la notable aportación de MAGNUSSON, B.: "Giovanni Maggi Romano on Architecture: A Treatise of 1614", en *Docto peregrino. Roman Studies in Honour of Torgil Magnuson* (ed. T. Hall; B. Magnusson; C. Nylander). Uddesalla: Bohuslänningens Boktryckeri, 1992, 181-220.

<sup>14</sup> GUARINI: *Architettura civile*, 102.

<sup>15</sup> HOPKINS, A.: "Giuseffe Viola Zanini: cartografo, pittore e architetto", introducción al facsímil de Viola Zanini, G.: *Della architettura*. Vicenza: CISA, 2001, XV-XXX.

geometría, antes de comenzar a exponer sus tratados sobre el orden arquitectónico en general y los cinco clásicos en particular. Precisamente en esta última cuestión, que constituye el grueso de su obra, sus postulados son bastante continuistas y justificados en la mayor parte de los casos a través de las opiniones de, por supuesto Vitruvio, y también Barbaro y Philandrier en cuanto a los comentaristas, Vignola en cuanto a los tratadistas, y Lomazzo y Durero en otro orden de cosas.

Años después Constanzo Amichevoli publicaba en Terni su *Architettura civile ridotta a metodo facile e breve*, cuyo título una vez más hace clara gala de su contenido, muy modesto y poco o nada original.

Finalizando con esta serie de tratados, Alessandro Capra publicó en Bologna su *La nuova Architettura civile e militare*, dividido en cinco capítulos cuyo contenido temático se corresponde con los órdenes de arquitectura, y en el que trata de temas diversos, algunos de ellos más próximos a la vida del campesino que a la del arquitecto o el teórico de la arquitectura.

Sin embargo, y como ya se indicaba en las páginas precedentes, es un verdadero drama para la Historia de la Teoría de la Arquitectura que el tratado que Borromini proyectaba publicar no haya llegado a buen puerto. Nos queda el absurdo consuelo de que otro de los grandes arquitectos del llamado “Barroco” italiano sí estuviera próximo a concluir su proyecto, aun cuando su muerte truncó la finalización de un proyecto que sólo sería publicado años más tarde por el también piemontés Bernardo Vittone. Se trata de la titulada *Architettura civile* de Guarino Guarini. Sin lugar a dudas, esta obra constituye por derecho propio el tratado de arquitectura más importante –junto con el de Scamozzi– de los escritos en la península italiana en toda la centuria. En él, los vínculos entre la arquitectura italiana y las novedades aportadas por la tratadística francesa convergen de la mano de las Matemáticas. Además de concepciones de corte más tradicional y vinculadas con las propuestas vitruvianas y albertianas, tales como su definición de la disciplina o la tarea del arquitecto, Guarini propone una nueva teoría para los órdenes arquitectónicos en la que incluye desde columnas torsas hasta un orden gótico. Otras propuestas, que asimismo tienen su correlato en Caramuel son interesantes y están en relación con la idea del desarrollo y la modificación de las características de la arquitectura con la finalidad de adaptarse a los tiempos. En este sentido, la arquitectura puede no sólo corregir normas antiguas, sino inventar otras nuevas. En realidad su teoría va muy de la mano de su práctica arquitectónica, y tanto es así que gracias a su tratado podemos hacernos una idea del aspecto de edificios diseñados por el

maestro que, por avatares del tiempo, ya no conservamos. Sin lugar a dudas, los ejemplos más conocidos son la iglesia de Santa María de la Divina Providencia en Lisboa, derruida como consecuencia del terremoto que devastó la capital portuguesa en 1755, y la parisina Sainte-Anne-la-Royale.

Así las cosas, y en general, la diferencia existente entre la calidad de la arquitectura producida en la península italiana en el siglo XVII y la tratadística sobre el tema es, en términos generales, verdaderamente abismal, excepción hecha de un par de casos muy concretos; los tratados de Scamozzi y Guarini.

Mientras tanto en Francia, y hablando en términos generales, las diferencias no son tan llamativas. Si bien no todos los grandes arquitectos franceses dejaron por escrito sus reflexiones sobre la materia, algunos sí legaron al futuro una serie de publicaciones de elevadísima calidad y cuya característica más destacada es su clara personalidad que llegaba a vincular la arquitectura con rasgos identitarios y muy reveladores del “modo francés”.

Manteniendo el orden cronológico, lo más temprano del Seiscientos es el texto de Sébastien Mauclerc titulado *Traité de l'architecture suivant Vitruve* (1602), que trata de incidir en la validez del texto vitruviano sobre Vignola en cuanto respecta al diseño de los órdenes arquitectónicos.

Más importantes son, sin duda, los escritos de Pierre le Muet. Además de sus adaptaciones al francés de los tratados de Vignola (1631) y Palladio (1645), este arquitecto quiere trasladar a sus compañeros de profesión una serie de pautas para el correcto ejercicio de la disciplina, y lo hace a partir de su tratado *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes* (1623), reeditado y aumentado en 1647. Esta obra, orientada a la arquitectura de viviendas urbanas, mantiene una tradición que es posible rastrear hasta las páginas del *Libro Sesto* de Serlio y que entronca de manera más directa con cuestiones planteadas por Philibert de l'Orme y, sobre todo, por du Cerceau. Aun cuando asume los presupuestos básicos de Vitruvio, en su reedición de 1647 introduce seis obras diseñadas por él mismo cuya mayor originalidad es su carácter netamente francés, aunque esto es ya materia del próximo capítulo.

Un año posterior a la primera edición de este texto es la *Architecture française des bastiments particulières* (1624) del médico Louis Savot, cuyo contenido será pionero en la unión de ciencias y arquitectura, entre ellas su visión del antropomorfismo en la arquitectura.

Es interesante destacar asimismo que en 1643 el jesuita François Derand rindió homenaje a Philibert de l'Orme en su *Architecture des voûtes* en un trabajo que constituye una de las más notables excepciones en el tratamiento de este tema durante el siglo XVII.

Sin embargo, una de las tipologías de libro sobre arquitectura que más éxito tendrá en Francia será la creada por Roland Fréart de Chambray en 1650 con la publicación de su *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*. Sus estudios comparativos de los órdenes arquitectónicos, influidos por su conocimiento de la arquitectura italiana lo llevan a refutar tesis más típicamente francesas como son algunas propuestas de Philibert de l'Orme. Sin lugar a dudas, su postura ha de ser entendida en el seno de un círculo de defensores de teorías clasicistas del arte, notablemente vinculadas con Bellori, y sus referentes más directos a nivel textual están en Vitruvio y en Daniele Barbaro. Habría que mencionar asimismo que este autor llevó a cabo otra traducción de Palladio cinco años después de la de Le Muet, esto es, en 1650.

Esta opción, sin embargo, contrasta con otra que unifica el modo de entender la arquitectura de raigambre clásica y vitruviana con las preocupaciones constructivas típicamente francesas; es la representada por el *Traité des manières de dessiner les ordres* (1664) de Abraham Bosse. Este autor, al que ya hemos hecho alusión en tanto que difusor de las ideas de Girard Desargues, incide en este tratado sobre la teoría de los órdenes en combinación con los problemas estereotómicos, aplicando la *manière universelle* de su maestro a algunos casos concretos. Desde un punto de vista conceptual, Bosse da prioridad a los aspectos funcionales sobre los estéticos, apelando a la razón como criterio fundamental para pensar la arquitectura.

En cuanto respecta al ámbito académico en Francia –que se desarrolló tras la fundación de la *Académie Royale d'Architecture* en 1671, auspiciada por Colbert–, también hizo importantes aportaciones a la tratadística de corte vitruviano. Por una parte, François Blondel dictó en este contexto una serie de conferencias que fueron publicadas en cinco partes con el título *Cours d'architecture*. La primera de ellas vio la luz en 1675 y las cuatro restantes en 1683. Una de las ideas más importantes contenida en su tratado es la de que la arquitectura de sus tiempos puede superar la antigua, y en consecuencia puede asumir novedades, una de ellas el ya tópico “orden francés”.

También vinculado con el ministro francés estuvo André Félibien, quien en 1676 publicó *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture*, una obra que no es especialmente novedosa en su contenido.

Mientras tanto, Claude Perrault publicó en 1673 su traducción francesa de Vitruvio, titulada *Les dix livres d'Architecture de Vitruve*, de la que sacaría una edición revisada y con el mismo título nueve años más tarde, toda vez que una versión abreviada en 1674. En 1683 publicó su célebre *Ordonnance des cinq espèces de colonnes*. Tanto en una como en otra obra, Perrault hace ciertas críticas a Vitruvio y una de las principales es el desplazamiento de la clásica idea de que las proporciones están vinculadas con los cuerpos humanos a la sugerencia de que éstas responden a caracteres inherentes a cada tipología edilicia. Su hermano Charles Perrault, además de sus celeberrimos cuentos, publicó entre 1688 y 1697 su *Paralèle des Anciens et des Modernes*, en el que recoge ideas de su pariente, y sobre todo incide en la de que la arquitectura de su tiempo debía seguir sus propios derroteros, independientemente de las consideraciones vitruvianas.

Otro teórico interesante en este mismo contexto fue Antoine Desgodetz, a quien Colbert envió a Roma para realizar mediciones de los edificios antiguos. Los resultados de este trabajo fueron publicados en 1682 con el título *Les édifices antiques de Rome*<sup>16</sup>.

Ya en la última década del siglo, Augustin Charles d'Aviler publicó su *Cours d'Architecture* (1691) y su *Dictionnaire d'Architecture* (1693), en los que se deja ver la influencia de Blondel, toda vez que fue el encargado de llevar a cabo la primera traducción al francés de Scamozzi (1685).

Entre los escritos que se adhieren a las preocupaciones vitruvianas y del lenguaje clásico de la arquitectura en el Norte de Europa habría que señalar en primer lugar los *Palazzi di Genova* de Peter Paul Rubens (1622) que Kruft indica como fuente para las anotaciones publicadas por Joseph Furtenbach el Viejo en su *Newes Itinerarium Italiae* (1627), que también muestra un marcado interés por los palacios genoveses de Strada Nuova<sup>17</sup>. Este autor publicaría asimismo otra serie de libros, de escasa originalidad, como *Architectura civilis* (1628), *Architectura universalis* (1635), *Architectura*

---

<sup>16</sup> Otros trabajos suyos, realizados en el siglo XVIII, quedaron inéditos, como su *Traité des Ordres d'Architecture* (Biblioteca del Institut de France, París, ms.1031) y su *Cours d'Architecture* (Biblioteca Nacional de París, Cabinet des Estampes, Ha 23, 23a; Biblioteca de l'Arsenal de París, ms.2545; Biblioteca del Royal Institute of British Architects, Londres, ms.72). Cit. en KRUFT: *Historia*, I: p.408 n.87.

<sup>17</sup> KRUFT: *Historia*, I: 225-226.



*recreationis* (1640) o *Architectura privata* (1641), a los que cabría añadir su *Architectura navalis* (1629) y *Architectura martirialis* (1630).

Posteriormente se publicaron una serie de obras de carácter práctico, tales como la *Bürgerliche Wohnungs Bau-Kunst* de Daniel Hartmann (1637), o la *Architectura civilis* de Johann Wilhelm (1649). Otras obras escritas por diletantes y que no ofrecen puntos de vista novedosos son *Das Werk von der Architektur* del príncipe Carlos Eusebio de Liechtenstein, el *Fürstliche Baulust* (1698), los escritos de Georg Andreas Böckler titulados *Compendium Architecturae Civilis* (1648), *Architectura civilis nova antiqua* (1663), su traducción de Palladio (publicación póstula en 1698), o su *Architectura curiosa nova* (1664).

En otra línea editorial mucho más vitruviana habría que recordar el compendio publicado por Juan de Laët en 1649, al que ya nos hemos referido en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo. Asimismo, y en cuanto respecta a los libros sobre los órdenes arquitectónicos habría que llamar la atención sobre el texto del checo Abraham Leuthner von Grundt titulada *Grundtliche Darstellung Der fünff Seüllen* (1677).

Por otra parte, la combinación de teorías bíblicas y vitruvianas aparece recogida en el prólogo que el holandés Salomon de Bray escribió para la *Architectura Moderna ofte Bouwinge van onsen tyt* editada por Cornelis Danckerts (1631), así como en las obras de Nicolaus Goldmann y su editor Leonhard Christoph Sturm, tales como la *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst* (anterior a 1665; publicación póstuma en 1696). En la segunda edición de esta obra fue incluido un texto escrito por Sturm en el que se trata de establecer un orden alemán. Este pasaje lleva por título *Erste Ausübung der Vortrefflichen un Vollständigen Anweisung* (1699).

A estos trabajos habría que añadir el *Theatrum Architecturae Civilis* (1682) de Carl Philipp Dieussart, de influencia francesa, o el *Novum Architecturae Speculum* (1699) de Nikolaus Person.

En relación al mundo inglés, uno de los primeros libros de carácter vitruviano publicados en la centuria que nos ocupa fue la traducción de Hans Blum (1601), al que seguiría la edición a cargo de Robert Peake del *Primer libro* de Serlio (1611).

Sin embargo, y a pesar de las notas de Iñigo Jones en su *Roman Sketchbook* (ca.1615), el más importante tratado publicado en esta centuria en lengua inglesa fue el de Sir Henry Wotton titulado *The elements of Architecture* (1624), una obra no exenta

de humor inglés que es interesante por sus conocimientos de Vitruvio, Alberti y Serlio, y por ciertos matices que Shute había introducido en el siglo anterior.

Con todo, la literatura sobre el tema en Inglaterra no fue abundante. Cabría señalar el texto de John Webb a partir de Jones sobre Stonehenge considerado como una obra romana (1655), la traducción de Vignola a cargo de Joseph Moxon (1655), o la de Palladio de Geoffrey Richards (1663). Asimismo, Sir John Evelyn tradujo el paralelo de Freart de Chambray con el título *A parallel of the Antient Architecture with the Modern* (1664). Como aportación original habría que destacar el trabajo de Sir Balthazar Gerbier cuyo encabezamiento es *A Brief Discourse Concerning the Three Chief Principles of Magnificent Buildings* (1662), aun cuando su contenido no sea especialmente remarcable.

Una de las obras más interesantes que, por desgracia no vieron la luz en su día fue el tratado de Christopher Wren (ca.1675ss). Este texto, dividido en cinco tratados, recoge problemas clásicos, como la definición de belleza en arquitectura y los órdenes, y lo combina con preocupaciones sobre la arquitectura bíblica a partir de la lectura de Villalpando<sup>18</sup>.

En otro orden de cosas, la aportación española a la tratadística de corte vitruviano a lo largo de esta centuria fue realmente escasa. El gran texto de inicios de siglo fue el tratado de Prado y Villalpando comentando la profecía de Ezequiel y reconstruyendo el Templo de Salomón, mientras que otros textos interesantes están más en relación con descripciones de El Escorial.

Con todo, en 1633 se publicó la primera parte del *Arte y uso de Arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás, y en 1665 la segunda. Sin lugar a dudas, este texto constituye una de las piedras miliare de la tratadística arquitectónica española, y tuvo un notable éxito. Su intención fundamental era la de aclarar de una manera sencilla los fundamentos del arte de construir con la finalidad de que otros practicantes de esta disciplina la pudieran ejecutar de manera apropiada. Su carácter eminentemente práctico y destinado a la instrucción arquitectónica lo aleja de disquisiciones teóricas para acercarlo a los problemas que, a pie de obra, podían surgir a un maestro constructor.

El otro texto realmente importante escrito en esta centuria fue el *Tratado de la pintura sabia* de fray Juan Ricci, si bien su publicación no tuvo lugar hasta el siglo pasado.

---

<sup>18</sup> Este interesantísimo texto fue estudiado recientemente por SOO, L.M.: *Wren's "Tracts" on Architecture and other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Además de éstos, y por supuesto Caramuel, habría que mencionar en último lugar el opúsculo de Domingo Antonio de Andrade titulado *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura*, que vio la luz en 1695 y en el que la influencia del obispo de Vigevano se puede rastrear en un grado excesivo.

Cabría añadir asimismo las traducciones españolas del siglo XVII que, si bien son menos que las realizadas en la centuria anterior, tuvieron algunos resultados que llegaron a ser publicados, como la realizada por Francisco de Praves en 1625 del primer libro de Palladio. Señaló en su día Agustín Bustamante que en Valladolid hubo otros proyectos más ambiciosos que no llegaron a buen puerto, como el intento de concluir la traducción de Palladio así como los comentarios de Barbaro a Vitruvio<sup>19</sup>. A ello se podría añadir la traducción del tratado de Henry Wotton realizada en 1698.

Así las cosas, es en este panorama teórico en el que hay que situar de una manera concreta las aportaciones de Caramuel. En primer lugar, y si partimos de que su texto fue publicado en la península italiana, hay que considerar que constituye, por derecho propio y junto con los escritos de Scamozzi y Guarini, uno de los más importantes de su momento. En un contexto más amplio y europeo, hay que considerar que, debido a su profundidad intelectual, tiene que situarse también entre los más notables.

En cuanto respecta a lo escrito por españoles, sin lugar a dudas constituye junto con la obra del tándem Prado-Villalpando y el de fray Lorenzo de San Nicolás, uno de los integrantes de la tríada de grandes tratados realizados por nuestros pensadores.

Y desde un punto de vista más general, y como analizaremos en las páginas subsiguientes, entra perfectamente en las preocupaciones de la tratadística de su centuria que tiene como una de las principales líneas de acción la demostración de caracteres de cuño nacionalista y de defensa de la tradición propia de cada país o región.

---

<sup>19</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983, 453 y ss.

## 2.- EL NACIONALISMO CEREBRAL:

### LA AUTOAFIRMACIÓN TEÓRICA DE LA ARQUITECTURA LOCAL

Desde un punto de vista general, una de las cuestiones más destacadas que aparecen en la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII tiene que ver con los conceptos de defensa o exaltación de lo propio. El ejemplo más obvio de esta idea está en relación con la creación de distintos órdenes arquitectónicos que ensalzan cada una de las naciones no italianas y que tuvo su primera tentativa en manos de Philibert de l'Orme (1567). Esta cuestión se acentuaría en la Francia de Luis XIV, como ya estudió en su día Pérouse de Montclos<sup>20</sup>. El testigo de tal propuesta sería recogido en Alemania de manos de Christoph Sturm, quien ideó su orden alemán en 1699, mientras que en otros países habría que esperar hasta el Siglo de las Luces para ver germinar estas proposiciones. Así ocurre, por ejemplo, con James Adam en Inglaterra (1762) o con el orden español, preconizado en primer lugar por el francés Sébastien Leclerc (1714) y posteriormente por el español Luis de Lorenzana (1766).

Sin embargo, y aunque éste sea el camino más evidente para rastrear este tipo de preocupaciones, los valores de exaltación de lo propio adquieren en el pensamiento sobre materia arquitectónica del siglo XVII una carta de naturaleza mucho mayor de lo que a simple vista pudiera parecer, y en algunos casos concretos ha sido estudiado como consecuencia de un cierto chovinismo teñido a veces de resabios políticos.

Este planteamiento, que en algún caso concreto no deja de tener validez, es simplemente una respuesta superficial a un problema más profundo y cuyas raíces y respuestas se encuentran, si estoy en lo correcto, en la configuración de nuestras redes neuronales y, por tanto y en el fondo, tienen más de biológico que de cultural<sup>21</sup>.

En las páginas sucesivas se van a analizar dos casos de estudio, concretamente la opción italiana y la francesa, puesto que son las más claras al respecto, y resultan importantes en nuestro discurso porque sirven para contextualizar y dar cuenta del modo en que el propio Caramuel respondía una vez más a preocupaciones que estaban muy

---

<sup>20</sup> PÉROUSE de MONTCLOS, J.-M.: "Le Sixième Ordre d'Architecture, ou la Pratique des Ordres Suivant les Nations", *JSAH* 36 (1977), 223-240. Puede verse asimismo PAUWELS, Y.: "Les français à la recherche d'un langage. Les ordres hétérodoxes de Philibert de L'Orme et Pierre Lescot", *RA* 112/2 (1996), 9-15.

<sup>21</sup> Algunas de las ideas aquí desarrolladas ya fueron sugeridas en mi trabajo "Lo visto y lo leído: teoría de la arquitectura y asimilación visual de las geografías arquitectónicas en la pintura de El Greco", en *El Greco's Studio. An International Symposium* (ed. N. Hadjinicolaou). Rethymno: Universidad de Creta (en prensa).

presentes en su tiempo, aun cuando sus vías quizá sean más sutiles, tal y como se analizará en el capítulo siguiente (IV.3).

Sea como fuere, uno de los grandes capítulos de la Historia de la Arquitectura que todavía quedan por resolver lo constituyen las diversas variantes que la arquitectura del denominado “Renacimiento” presenta. Desde su orto en la ciudad de Florencia de manos de Filippo Brunelleschi, la arquitectura que se pretendía realizar a la clásica estuvo, en realidad, teñida de una serie de elementos que en lo concreto estaban muy vinculados no con un lenguaje abstracto y universal, sino con una materialización arquitectónica específica. En el caso de este arquitecto el referente más directo fue el baptisterio de su ciudad<sup>22</sup>.

En un segundo momento, estos intereses culturales y artísticos se extendieron, primero por la península italiana y después por el resto de Europa, pero lo que resulta llamativo en este contexto es que a medida que más ciudades incorporaban el gusto por el arte antiguo en sus edificios modernos, las variantes formales que surgieron fueron múltiples y, a medida que avanza el tiempo, claramente identificables como pertenecientes a una región.

Comenzando por la península italiana, ya desde el primer momento de la difusión, muchas de las soluciones planteadas estuvieron teñidas de ciertos resabios locales, y quizá el caso de Leon Battista Alberti sea el más elocuente de entre los arquitectos que son capaces de amoldar su lenguaje arquitectónico a unos comitentes que tienen unos requerimientos muy concretos<sup>23</sup>. De esta manera, el lenguaje clásico de la arquitectura –que en ciertos casos ni siquiera había sido desplazado por las audacias constructivas del Gótico<sup>24</sup>–, fue aplicado a las edificaciones de distintas ciudades por comisión de príncipes tales como Federigo de Montefeltro, Ludovico Gonzaga, Alfonso de Aragón o Ludovico Sforza en la segunda mitad del siglo XV. En el caso de la Roma de los papas tras el retorno de Avignon, fue con Nicolás V Parentucelli, con Pío II

---

<sup>22</sup> Sobre este tema son muy interesantes ONIANS, J.: “Brunelleschi: Humanist or Nationalist”, *AH* 5 (1982), 259-272 y TRACHTENBERG, M.: *Dominion of the Eye. Urbanism, Art, and Power in Early Modern Florence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. La importancia formal del baptisterio la puso de relieve de una manera aplastante este mismo autor en TRACHTENBERG, M.: “Architecture and Music Reunited. A New Reading of Dufay’s *Nuper Rosarum Flores* and the Cathedral of Florence”, *Renaissance Quarterly* 54 (2001), 740-775.

<sup>23</sup> Véanse los trabajos del profesor John Onians titulados “Alberti and the Neuropsychology of Style”, en *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich* (ed. L. Chiavoni; G. Ferlisi; M.V. Grassi). s.l. (Città di Castello, PG): Leo S. Olschki, 2001, 239-250 y “Leon Battista Alberti. The Problem of Personal and Urban Identity”, en *La Corte di Mantova nell’età di Andrea Mantegna: 1450-1550* (ed. C. Mozzarelli; R. Oresko; L. Ventura). Roma: Bulzoni, 1997, 207-216.

<sup>24</sup> TRACHTENBERG, M.: “Gothic/Italian ‘Gothic’: Toward a Redefinition”, *JSAH* 50 (1991), 22-37.

Piccolomini y, sobre todo, a partir de Pablo II Barbo y su sucesor Sixto IV della Rovere cuando se empezó a mirar a las formas de la Antigüedad que, además, dejaban constancia visible en el panorama arqueológico de su ciudad del modo de construir de los antiguos.

Además de estos casos de estudio —el de Florencia, donde nació el llamado “Renacimiento”, y el de las ciudades que lo adoptaron y adaptaron a partir de los ecos de la Antigüedad que tenían en sus cercanías, matizados por ciertas herencias de talleres constructivos previos y que buscaban el referente en los vestigios pétreos de la ciudad de Roma—, existe otro caso que, precisamente por su falta de referentes directos en su propio tejido urbano, resulta especialmente curioso: se trata de Venecia. Un estudio superficial de la introducción de la arquitectura clásica en ella resulta interesante antes de pasar al segundo nivel de análisis, que se centrará en la visión de este pasado en la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII.

Como es bien sabido, la fundación de la Ciudad de los Canales tuvo lugar en el siglo V de nuestra era. En ella, al igual que en prácticamente toda Italia, la incorporación del lenguaje del Renacimiento tuvo lugar de una manera balbuciente en la segunda mitad del siglo XV con las incursiones de Pietro Lombardo y Mauro Codusi. Sin embargo, fue tras el Sacco de Roma cuando se dieron una serie de hechos que condicionaron notablemente el futuro arquitectónico de la Serenísima. Por una parte, y como dato más evidente hay que indicar que tras el asalto de las tropas del emperador Carlos V de la Ciudad Eterna, arquitectos como Sebastiano Serlio y Jacopo Sansovino se trasladaron a la República Veneciana, toda vez que Michele Sanmicheli regresaba al Véneto después de una estancia en el centro de la península italiana.

Pero tan importante como esto fue que en estas fechas tenía lugar una recuperación económica de Venecia tras la paz de Cambrai y en 1523 Andrea Gritti, un miembro de la facción pro-romana, fue elegido dogo. Este hombre, que estaba decidido a restaurar el poder y prestigio venecianos, llevó a cabo modificaciones en el sistema legal de la ciudad, en las estrategias de defensa y en la vida cultural, y sus planes se materializaron en lo arquitectónico a través de sus programas de renovación urbana, donde adoptaba el lenguaje de la Antigüedad para la puesta en escena del poder del Estado. Así fue como transformó, tras el pertinente sufragio, el aspecto de la ciudad, de modo que la idea de Venecia como “nueva Roma”, que ya estaba presente a finales del siglo XV, ganó tras el Sacco un nuevo significado y fue decididamente promovida por

Aretino y otros intelectuales próximos al círculo de Gritti<sup>25</sup>. La gran consecuencia arquitectónica de esta decisión tuvo lugar con las intervenciones en la plaza de San Marcos, para la que Sansovino diseñó entre los años 1536 y 1538 la *Zecca*, la Biblioteca y una *Logetta* que sustituyó a la que en 1537 había ardido. De este modo, la plaza en la que estaba situado el *Palazzo duccale* y San Marcos, la iglesia del dogo, adquirió una fisonomía radicalmente novedosa y que se manifestaba a través de un nuevo lenguaje arquitectónico que, sin lugar a dudas, entendía mucho mejor que las anteriores propuestas venecianas las normas compositivas de la edificación clásica.

Así, esta plaza se convirtió en el pistoletazo de salida que presentaba a habitantes de la ciudad de Venecia un nuevo modo de construir y que rápidamente hicieron suyo, como prueban distintas edificaciones privadas de tipo palaciego construidos por la misma época, como el *Palazzo Corner*, o la erección de templos como San Francesco della Vigna, por poner dos elocuentes ejemplos.

Por otra parte y mientras esto ocurría en el mundo de la edificación, coincidiendo con estas fechas y viniendo a arrojar mayor luz sobre el modo de construir edificios a la antigua, tuvo lugar en la ciudad de los canales la publicación de los libros Cuarto (1537) y Tercero (1540) del tratado arquitectónico de Sebastiano Serlio, en los que desarrolla los órdenes arquitectónicos clásicos y la arquitectura antigua, respectivamente. Este autor, al margen de las aportaciones que hizo con su texto, por medio de su obra proveyó a los arquitectos vénetos y a tantos otros de un repertorio visual al que anteriormente sólo tendrían acceso previo paso por la Ciudad Eterna.

Pocos años después, las obras de Andrea Palladio, tales como el convento della Carità, la fachada de San Francesco della Vigna, San Giorgio Maggiore o la iglesia del Redentor, vinieron a contribuir a la configuración de la imagen de Venecia. Ni que decir tiene que su posible participación en la edición de Daniele Barbaro de los *Diez libros* de Vitruvio y, por supuesto, sus *Cuatro libros de arquitectura*, contribuyeron al afianzamiento de esta imagen. De este modo, en la ciudad de Venecia y sobre todo a partir de las intervenciones de Palladio se fue configurando un modo específico de construir “a la veneciana” que se mantendrá en los edificios posteriores, sobre todo en las obras de Vincenzo Scamozzi y, años más tarde, de Baldassare Longhena.

---

<sup>25</sup> Véase HOLLINGSWORTH, M.: *Patronage in Sixteenth-Century Italy*. Londres: John Murray, 1996, 155-156; ead.: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid: Akal, 2002, 107-166. Sobre Venecia como “nueva Roma”, CHAMBERS, D.S.: *The Imperial Age of Venice, 1380-1580*. Londres: Thames and Hudson, 1970, 12-32.

La difusión del Renacimiento a la que ya se ha hecho alusión, también tuvo lugar por el resto de Europa en el siglo XVI, si bien su arquitectura no siempre fue comprendida en toda su profundidad. En algunos casos, en lugar de entenderla como un verdadero idioma con una gramática propia que sirve para transmitir unos contenidos, se entendió como un mero léxico, un catálogo de formas que convivió y entró en conjunción con el sustrato local. Esta evidente idea se puede ejemplificar en los curiosos resultados que surgen de la combinación de la ornamentación plateresca y la arquitectura “a la romana” en la España de los primeros años del siglo XVI.

Sea como fuere, y por razones obvias, éste no es el lugar adecuado para tratar de analizar ni explicar cuáles son los motivos que pueden explicar las diferencias de tono de la arquitectura realizada en estas fechas en distintos lugares, cuestión que, sin lugar a dudas, constituye uno de los grandes retos para la Historiografía sobre Arquitectura del Renacimiento. Sin embargo, sí es importante el dejar constancia de que a medida que avanza el siglo XVI y, sobre todo cuando éste toca a su fin y a lo largo de la sucesiva centuria, se pueden percibir notables diferencias a nivel visual entre la arquitectura construida con el referente común de la Antigüedad en las distintas ciudades de la península italiana, por una parte, y del resto del continente europeo, por otra.

En este sentido es prácticamente innegable que las realizaciones arquitectónicas de las ciudades italianas a lo largo del siglo XVII mantienen de una manera clara, en lo general, concepciones que ya estaban presentes en la centuria anterior, mientras que en el caso francés, cada vez en mayor medida se configuran unas características formales que son absolutamente inconfundibles de un verdadero gusto nacional.

Este hecho, perceptible y contrastable, adquirió en ciertos casos una carta de naturaleza teórica ya que apareció reflejado en algunas páginas de la literatura artística del siglo XVII. Más aún; incluso en ciudades en las que los escritos sobre Teoría de la Arquitectura no fueron especialmente fructíferos, se podría demostrar que esta afirmación es correcta. Un elocuente ejemplo que podríamos traer a colación es el de la ciudad de Florencia, donde la tratadística arquitectónica es muy escasa durante el siglo XVI y nula en la siguiente centuria<sup>26</sup>. Sin embargo, hay unos rasgos muy claros que son diferenciadores de su arquitectura y que divergen radicalmente de otras propuestas.

Algunas de estas características, que habría que hacer arrancar de la arquitectura medieval florentina, ya fueron puestas de relieve por el profesor Marvin Trachtenberg,

---

<sup>26</sup> Los tratados arquitectónicos del siglo XVI que se conservan han sido publicados en *Il disegno interrotto. Trattati medicei d'architettura*. Florencia: Gonnelli, 1980.



en su estudio de este tipo de problemáticas en el Trecento<sup>27</sup>. Sin embargo, un estudio conceptual de este tipo de la arquitectura posterior todavía no ha sido acometido. Sin ánimo de hacerlo aquí, sí daremos cuenta de que la arquitectura de esta ciudad, sobre todo tras las intervenciones de Miguel Ángel, Ammannati, Vasari y Buontalenti se convierte en una verdadera arquitectura ensimismada y referente indiscutible para las generaciones posteriores de arquitectos florentinos. El gran ejemplo lo constituye la última gran obra arquitectónica financiada por los Medici; la capilla de los Príncipes. Si bien es cierto que su construcción fue lastimosamente lenta, hasta el punto de haberse concluido en 1961, la idea de su proyecto se puede rastrear cuatrocientos años antes en la autobiografía de Vasari<sup>28</sup>. Con todo, no deja de resultar llamativo que de las diversas propuestas realizadas en distintos concursos, como el de 1596 o el de 1602, los proyectos más aplaudidos fueran los de un florentino, concretamente de Don Giovanni de' Medici, no por casualidad ganador y artífice junto con Matteo Nigetti del actual edificio<sup>29</sup>.

En realidad, el estudio de las realidades constructivas del siglo XVI en tanto que referente directo para la arquitectura de la centuria sucesiva, no por evidente deja de ser necesario. Y esto es así porque, en numerosos casos, la arquitectura del siglo XVII tiene mucho de continuidad en relación con las construcciones previas. Sin embargo, excede con mucho las intenciones de este trabajo llevar a cabo dicho análisis de una manera pormenorizada, aun cuando, dicho sea de paso, puede arrojar mucha luz sobre el modo en que una región concibe su arte.

En este trabajo se defenderá la idea de que las distintas concepciones del arte de construir tal y como se reflejan en la literatura artística del siglo XVII son diferentes en las distintas ciudades de la península italiana, y que no son sino el reflejo y la consecuencia de la arquitectura previa actuando sobre el cerebro de sus espectadores.

---

<sup>27</sup> TRACHTENBERG: *Dominion of the Eye*. En esta obra se recogen sus trabajos previos, pero quizá se podría aumentar la lista con sus artículos “An Observation on Albert’s Choice of Antique Models: the Anxious Shadow of a Brunelleschian Anti-canon”, en *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura*. Firenze: Leo S. Olschki, 1999, 71-78 y “Architecture and Music”.

<sup>28</sup> “una tercera sacristía que quiere hacer junto a San Lorenzo, grande y similar a la que había hecho Miguel Ángel, pero toda ella de variados mármoles mezclados y mosaico (...). Para ella he hecho yo un modelo a su gusto, según lo que me ha ordenado”. VASARI, G.: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [ed. de 1568]. Roma: Newton, 2003, 1385.

<sup>29</sup> Este edificio todavía no ha sido estudiado con la profundidad que merecería. Para los datos básicos de su historia crono-constructiva puede verse el reciente trabajo de MARANDOLA, M.: “La Capella dei Principi: un cantiere secolare”, en *Architettura e tecnologia. Acque, tecniche e cantieri nell’architettura rinascimentale e barocca* (ed. C. Conforti; A. Hopkins). Roma: Nuova Argos, 2002, 77-95.

Sin lugar a dudas, en el caso de Italia es especialmente lamentable que la traducción sobre materia arquitectónica que se redactó en el *Seicento* sea tan desigual. Como ya indicamos en el capítulo anterior (IV.1), la diferencia cualitativa existente entre estos tratados es más que notable. En un nivel muy superior habría que recordar los de Scamozzi y Viola Zanini que, por desgracia, fueron publicados en ambos casos en la región véneta, mientras que el resto de las obras tienen un carácter menos personal y más tópico, y en esta categoría encajan los de Giustiniani, Maggi, Barca, Revesi Brutti, Branca, Osio, Amicchevoli o Capra, publicados en diversas ciudades, Venecia incluida.

Lo que los tratados de mayor calidad revelan es que, mientras que en el siglo XVI se trataba de comprender, adaptar e incluso normativizar el legado vitruviano, en la centuria siguiente estas ideas generales se llegaban a presentar acompañadas de ciertos tintes locales, que tienen que ser vistos como adaptación y asimilación de un determinado modo de construir. En los casos que nos ocupan, es evidente ya a un simple nivel visual la continuidad que hay entre la obra de Palladio y Scamozzi, algo que no sólo responde a cuestiones de magisterio, como veremos al final de este capítulo. Casi se podría decir que el discípulo, en lugar de escribir “la idea de la arquitectura universal” está exponiendo “la idea de la arquitectura palladiana”, o quizá podríamos llegar a decir la idea de la arquitectura tal y como se entiende en Venecia a partir de la obra de Palladio. En cuanto respecta a Viola Zanini, ocurre exactamente lo mismo. Si bien no tenía una relación tan directa con Palladio, el hecho es que en su texto cuando tiene que hacer alusión a la obra de otros autores modernos la limita a este arquitecto<sup>30</sup>.

Por supuesto, es evidente que hay una cuestión muy clara, y es que ni que decir tiene que un tratado no refleja más que la opinión de una persona. Sin embargo, para refrendar la tesis que aquí se pretende sostener se pueden traer a colación otros dos elementos. Por una parte, la propia Historia de la Arquitectura, que no sólo refleja opciones de unos arquitectos concretos, sino también la aceptación de una serie de mecenas de una propuesta determinada<sup>31</sup>. Y por otra parte, otro nutrido grupo de textos de la literatura artística, las biografías, ya que dan cuenta no sólo de que existen

---

<sup>30</sup> Por ejemplo: “Sabiendo que dicho ejercicio no se puede hacer sin la ciencia de quien lo ha obrado correctamente, me dediqué a estudiar a aquellos autores que, a mi juicio habían obrado con la manera más bella. Entre ellos hay que alabar notablemente a Vitruvio, el único escritor antiguo de esta profesión, y a Palladio”. VIOLA ZANINI, G.: *Della architettura* (ed. facs. a cargo de A. Hopkins). Vicenza: CISA, 2001, lib.I, p.3 [27].

<sup>31</sup> Son muy interesantes al respecto las aportaciones de BROWN, P.F.: *Private Lives in Renaissance Venice. Art, Architecture, and the Family*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2004, cap.2.

distintos modos de concebir la arquitectura, sino además de la especificidad de diversas tradiciones artísticas, idea que se manifiesta principal pero no exclusivamente en el campo de la pintura.

Como es bien sabido, y al margen de textos anteriores como el de Lorenzo Ghiberti, la biografía de Brunelleschi atribuida a Antonio Manetti, Marcantonio Michiel o Pietro Summonte, fue Giorgio Vasari quien escribió la primera gran obra cuyo objetivo era la recopilación de la biografía de célebres artistas. Este hombre, uno de los más originales propagandistas de cuantos trabajaron para los Medici, publicó sus *Vite* en 1550 primero y una segunda edición aumentada dieciocho años después<sup>32</sup>. Uno de los principales argumentos que esgrimía en su trabajo al enjuiciar el arte es el llegar a convertir casi en un mito la renovación del italiano, que según él tuvo lugar gracias al genio de la gente toscana y que alcanzaría la perfección en la Florencia medicea, y que desarrolla a través de una exposición que yuxtapone manifestaciones artísticas explicándolas de un modo casi evolutivo, recordando patrones de juicio estético presentes en autores clásicos, como por ejemplo Plinio. Sin embargo, la idea que aquí más nos interesa señalar es que ya de manos del propio Vasari podemos rastrear una concepción que visualmente es innegable, y ésta no es otra que la existencia de diferencias entre la excelsa arquitectura producida en la región que él panegiriza y la creada en otras zonas de la península italiana.

Sin lugar a dudas, el caso de Vasari tiene mucho de exaltación política de la patria y de creación de paralelismos entre la literatura y el arte destinadas a un público muy concreto, algo que ha sido estudiado desde los pioneros trabajos de Kallab y von von Schlosser y sobre lo que ha abundado recientemente desde un punto de vista lingüístico Catherine Soussloff<sup>33</sup>.

Y si bien es cierto que lo que movía a Vasari eran probablemente cuestiones políticas, lo que aquí nos interesa, no obstante, tiene que ver con las consecuencias de sus asertos, que fueron prácticamente inmediatas. Su concepción movió a distintos historiadores y hombres de letras a crear por escrito sus propias tradiciones locales artísticas. Y por ello, y al margen de las evidencias que podamos rastrear en la

---

<sup>32</sup> VASARI, G.: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Florencia: Lorenzo Torrentino, 1550 y *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Florencia: Giunti, 1568.

<sup>33</sup> Además de estos trabajos puede verse entre la bibliografía más reciente RUBIN, P.L.: *Giorgio Vasari: Art and History*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1995 y SOHM, P.: "Ordering History with Style. Giorgio Vasari on the Art of History", en *Antiquity and Its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 40-54.

edificación, un amplio legado textual da buena cuenta de las distinciones locales sobre las que estamos tratando.

Podemos comenzar con el caso de Venecia. En esta ciudad su literatura se solía centrar en aspectos vinculados con su Historia entendida en un sentido colectivo, y por ello, los primeros datos que poseemos sobre sus pintores son los que nos proporcionó Vasari<sup>34</sup>. Sin embargo, hay un texto muy interesante publicado en una fecha tan temprana como 1557 y titulado *L'Aretino* en la que Ludovico Dolce plantea un diálogo entre un florentino y un veneciano que discutían sobre los méritos de sus distintas tradiciones pictóricas locales, y concluía que el *colore* veneciano era superior al *disegno* florentino. Sin embargo, y excediendo los aspectos puramente pictóricos, el mismo carácter panegírico de la tierra propia aparece en los libros de Francesco Sansovino *Venetia città nobilissima et singolare* (1581), el *De' veri precetti della pittura* (1587) de Giovanni Battista Armenini sobre Faenza, o en la *Nobilità di Milano descritta* (1595) que escribió Paolo Morigia<sup>35</sup>.

Con todo, y volviendo a las biografías, hay que indicar que a pesar de que ya en 1584 Alessandro Lamo incide en la nobleza de ciertos artistas de Cremona en su *Discorso intorno alla scoltura et pittura*, la primera reacción de marcado cuño anti-vasariano tuvo lugar precisamente en la ciudad de Venecia cuando Carlo Ridolfi, representante de una tradición pictórica rival, publicó sus *Meraviglie dell'Arte* en 1648, corrigiendo ciertos errores vasarianos, añadiendo a la lista algunos artistas venecianos e incidiendo en que en su escuela triunfó el color<sup>36</sup>. Resulta también interesante en este contexto recordar que en 1660, es decir, pocos años después del texto de Ridolfi, Marco Boschini escribió un poema en dialecto veneciano en el que habla sobre la pintura de

---

<sup>34</sup> En su versión de las Vidas de 1550, consecuencia de su visita a la Ciudad de los Canales hacia 1541-42, incluyó las biografías de “Jacopo, Giovanni, Gentile Bellini”, “Vettor Scarpaccia” (donde habla del propio Carpaccio y de otros pintores del siglo XV), “Giorgione” y “Palma”. En un segundo viaje a Venecia en 1566 recogería material para su segunda edición de las Vidas y añadiría las de “Tiziano” y “Battista Franco”. Sin embargo, Tintoretto y Veronés, que eran los principales pintores vénetos en el momento de la visita de Vasari sólo aparecen como personajes secundarios de otras biografías; Tintoretto en la de Franco y Veronés en la de Falconetto. Véase al respecto HUMFREY, P.: *Painting in Renaissance Venice*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1995, 32.

<sup>35</sup> DOLCE, L.: *Dialogo della pittura ... intitolato L'Aretino*. Venecia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557. SANSOVINO, F.: *Venetia città nobilissima et singolare*. Venecia: I. Sansovino, 1581. ARMENINI, G.B.: *De' veri precetti della pittura*. Rávena: Francesco Tebaldi, 1587. MORIGIA, P.: *Nobilità di Milano descritta*. Milán: Bidelli, 1615. Véase asimismo su *Storia dell'antichità di Milano*. Milán: Guerra, 1592.

<sup>36</sup> LAMO, A.: *Discorso... intorno alla scoltura et pittura*. Cremona: Draconi, 1584. RIDOLFI, C.: *Le meraviglie dell'Arte*. Venecia: Sqara, 1648.

esta región, aunque en términos menos explícitos que las obras de carácter biográfico anteriormente mencionadas<sup>37</sup>.

Mientras tanto, en otras ciudades se escribían también biografías de artistas que iban más allá de cuestiones limitadas a la pintura. Concretamente, en 1642 Baglione continuaba el trabajo en el punto en que lo había dejado Vasari y redactaba las biografías de artistas desde el pontificado de Gregorio XIII Boncompagni hasta el de Urbano VIII Barberini. Planteado como un diálogo entre el propio autor –de origen romano–, y un forastero, los posicionamientos de Baglione se ven de manera clara desde las primeras páginas. Por ejemplo, preguntado el nativo sobre la historia cronconstructiva de la cúpula de San Pedro responde al forastero que a Miguel Ángel lo sucedió Vignola hasta tiempos de Pablo IV Caraffa, y que las posteriores intromisiones del napolitano Pirro Ligorio, que querían alterar el proyecto, no fueron subsanadas hasta que el romano Giacomo della Porta tomó las riendas de la obra y dotó a la basílica de una soberbia cubierta<sup>38</sup>. Sus observaciones sobre otros arquitectos consideran en algunas ocasiones que, una vez que pasan por Roma y estudian su arquitectura, pueden llegar a convertirse en verdaderos maestros, como por ejemplo el caso del lombardo Flaminio Ponzio<sup>39</sup>. Por otra parte, Baglione introduce en su discurso a ciertos arquitectos que no están a la altura de sus compañeros de libro, pero que tienen el discutible mérito de haber nacido en Roma, como son Marco Arconio y Pompeo Targone<sup>40</sup>. Con todo, hay que decir en honor a la verdad que las posiciones que mantiene Baglione son, en lo general más moderadas que las de Vasari y otros biógrafos posteriores, y reconoce en todo momento los méritos de quienes resucitaron la buena arquitectura de la Antigüedad –eso sí, en Roma–, a saber, Bramante, Peruzzi, Rafael, Giulio Romano y Miguel Ángel<sup>41</sup>. En el caso de Baglione, todavía podemos hablar de que su favoritismo por los arquitectos romanos se debe a una cuestión de mero orgullo

---

<sup>37</sup> BOSCHINI, M.: *La carta del navegar pitoresco* [1660]. Venecia-Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966. Sobre este tema arroja luz, por ejemplo, SOHM, P.: *Pittoresco: Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press, 1991.

<sup>38</sup> BAGLIONE, G.: *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642* (ed. facs. a cargo de J. Hess; H. Röttgen). Roma: Biblioteca Apostólica Vaticana-Bibliotheca Hertziana, 1995, I: 2.

<sup>39</sup> BAGLIONE: *Le vite*, 135.

<sup>40</sup> De Arconio dice que se dedicaba a la pintura y que era mediocre, y que en consecuencia se pasó a la arquitectura, ya que le gustaba mucho, aunque no tuvo ocasión de edificar ningún edificio. BAGLIONE: *Le vite*, 327 (Hess 229). Targone sí había hecho alguna obra, y de hecho Baglione cita que trabajó en el altar de la capilla Paulina a partir del modelo de Giacomo Rainaldi, y su inclusión aquí parece responder más a su origen que a sus méritos. BAGLIONE: *Le vite*, 329-331 (Hess 231-233).

<sup>41</sup> Por ejemplo en BAGLIONE: *Le vite*, 175.

patrio y que, en el fondo, su libro venía a completar una parte de la historia de los artistas que no había sido escrita con la profundidad que parecía merecer.

Sin embargo, pocos años después de esta publicación, Malvasia en Bologna, Bellori en Roma, y Cinelli, Migliore y Baldinucci en Florencia se convertían en los vociferantes antagonistas de disputas históricas relacionadas con el arte y las biografías de artistas intentando ensalzar cada uno las virtudes inherentes a las creaciones de sus respectivas tierras<sup>42</sup>.

El caso de Malvasia no es precisamente el que más datos aporta en cuanto respecta a cuestiones arquitectónicas. Sin embargo es verdaderamente importante en la creación de este discurso que cataloga las distintas obras de arte en función de distintas escuelas artísticas. En él, la reivindicación fundamental tiene que ver con la escuela pictórica boloñesa, y en esto se sumaba a una lista de pensadores y artistas, desde los propios Carracci.

Giovanna Perini publicó hace años las anotaciones que Annibale Carracci realizó a un ejemplar de las *Vidas* de Vasari, y en él aparecen afirmaciones realmente interesantes. Aun cuando los ejemplos se pudieran multiplicar, llamaremos la atención sobre alguna de las aseveraciones más llamativas, como la que aparece en la vida de Michele Sanmicheli donde Carracci habla de Veronés criticando el hecho de que el ilustre aretino no lo incluyese en su libro por el mero hecho de no ser oriundo de Florencia<sup>43</sup>. La crítica contraria también está presente; Annibale reprueba a Vasari por haber incluido la biografía de Battista Franco y lo hace en unos términos verdaderamente elocuentes: “no fue más que un pintor mediocre y no tan excelso como el ignorante Vasari lo narra, pero debía de ser amigo suyo. O quizá Vasari haya recibido de él algún escudo, ya que Giorgio era avarísimo”<sup>44</sup>. Asimismo, en las líneas sucesivas dirige sus críticas de una manera más concreta contra obras pintadas por Franco. Sin embargo, donde sus posiciones se manifiestan con una claridad meridiana es en un

---

<sup>42</sup> MALVASIA, C.C.: *Felsina pittrice*. Bologna: Davico, 1678. BELLORI, G.P.: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma: Mascardi, 1672. CINELLI, G.: *Le bellezze della città di Firenze*. Florencia: Bugliantini, 1677. MIGLIORE, F.L. del: *Firenze città nobilissima illustrata*. Florencia: della Stella, 1684. BALDINUCCI, F.: *Notizie del professori di disegno da Cimabue in qua*. Florencia: Stecchi & Pagani, 1767-1774. Véase asimismo BALDINUCCI, F.: *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*. Florencia: s.e., 1681 y VERI, S. [F. Baldinucci]: *La Veglia. Dialogo*. Florencia: Matini, 1690.

<sup>43</sup> Sus palabras son verdaderamente elocuentes: “Este Paulino, al que he conocido y visto sus hermosas obras era digno de que se escribiesen sus loas en un gran volumen ya que sus pinturas demuestran que no fue un pintor de segunda fila (*non fu seco[n]do ad alcun altro p[ittore]*) y este ignorante lo trata (*se la passa*) en cuatro líneas. Y esto es así porque no fue florentino”. PERINI, G. (ed.): *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*. Bologna: Nuova Alfa, 1990, 159 (VASARI, Sanmicheli, p.525 l.21)

<sup>44</sup> PERINI: *Scritti*, 159 (VASARI, Franco, 585).

soneto que escribió el propio Carracci alabando la obra de Nicolò Bolognese: “Chi farse un bon pittor cerca e desia / il disegno di Roma havria alla mano, / la mossa coll’ombrar Veneziano, / e i degno colorir di Lombardia, / di Michel Angiol la terribil via, / il vero natural di Tiziano, / del Correggio lo stil puro e sovrano, / e di un Rafael la giusta simetria, / del Tibaldi il decoro e fondamento, / del dotto Primaticcio l’inventare, / e un po’ di gratia del Parmigianino. / Ma senza tanto studio e tanto stento, / si ponga solo l’opre ad imitare / che qui lascioci il nostro Nicolino”<sup>45</sup>.

Estas reivindicaciones de la existencia de una escuela boloñesa de pintura, por tanto, no aparecen de manera casual en el texto de Malvasia, sino que responde a unos requerimientos de identidad que ya estaban presentes en autores previos, tales como los destacados pintores ya citados. Sin embargo, éstos no son los únicos artistas o teóricos que reclaman que habría que añadir una cuarta escuela pictórica a las tres ya tópicas, a saber, la romana, la veneciana y la florentina. Habría que recordar en primer lugar textos sueltos de Domenichino, como una célebre carta que este pintor envió a Francesco Angeloni en 1632 y que ya publicó Bellori. En ella hace alusión a un texto de Agucchi y suscribe su propuesta de las cuatro escuelas en los siguientes términos: “Me esforcé en distinguir y reflexionar sobre los maestros y estilos (*maniere*) de Roma, de Venecia, de Lombardía, y también de la Toscana”<sup>46</sup>.

Pero sin duda fue el texto de Giovan Battista Agucchi el que más incidió en esta defensa de la escuela boloñesa en un primer momento<sup>47</sup>. Además de citar las otras tres escuelas, es capaz de esgrimir argumentos según los cuales la suya sería la más excelsa<sup>48</sup>. Y además llega a argumentar, en una visión evolucionista de la Historia de la Pintura, que aunque un autor sea mejor o peor, todos los de una misma región comparten una serie de elementos en común que los llevan a una misma meta<sup>49</sup>. Ni que

---

<sup>45</sup> Cit. en PERINI: *Scritti*, 172.

<sup>46</sup> BELLORI: *Le vite*, 359.

<sup>47</sup> La importancia de este texto fue puesta de relieve en el clásico trabajo de MAHON, D.: *Studies in Seicento Art and Theory* [1947]. Westport (Conn.): Greenwood Press, 1971. Recientemente ha sido publicado de nuevo acompañado de otros textos del mismo autor; MAMBRO SANTOS, R. de: *Arcadie del Vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*. Roma: Apeiron, 2001.

<sup>48</sup> “La escuela romana, en la cual han destacado Rafael y Miguel Ángel, ha seguido la belleza de las estatuas y se ha acercado a los artificios de los antiguos (...) los pintores venecianos, y de la marca trevisana, cuyo líder fue Tiziano, han imitado generalmente la belleza de la naturaleza que tienen ante sus ojos. Antonio da Correggio, el primero de los Lombardos, ha sido un imitador de la naturaleza casi superior, porque la ha seguido de manera tierna, fácil e igualmente noble, y ha desarrollado un estilo propio (*si è fatta la sua maniera da per se*). Los toscanos han sido los autores de un estilo (*maniera*) diferente de los anteriormente mencionados, que a primera vista lo tiene todo, pero el instruido descubre con frecuencia sus artificios (*hà del minuto alquanto, e del diligente, e discuopre assai l’artificio*)”. AGUCCHI: *Diverse figure*, fols.8-9; cit. en MAHON: *Studies*, 246.

<sup>49</sup> AGUCCHI: *Diverse figure*, fol.7; cit. en MAHON: *Studies*, 241-242.

decir tiene que toda esta evolución de la pintura culminaría, según la visión de Agucchi, en la pintura de Annibale Carracci.

El capítulo boloñés previo a Malvasia quedaría cerrado asimismo por la reiteración de esta idea de las cuatro escuelas pictóricas a través de otro tratado publicado en 1657, en este caso por Scanelli<sup>50</sup>.

En otro orden de cosas, y desplazando nuestra atención a tierras romanas, una de las obras más influyentes publicadas en Roma en la segunda mitad del siglo XVII fueron las biografías de Bellori. Como es bien sabido, este erudito de cuna romana formó parte del círculo intelectual de Francesco Barberini, y fue rector de la Accademia di San Luca, anticuario de medallas de la reina Cristina de Suecia y superintendente de antigüedades de Clemente X Altieri y Alejandro VIII Ottoboni. En su publicación de biografías de artistas de 1672, que está precedida por su célebre *Idea del pintor, el escultor y el arquitecto*, indica que además de las vidas desarrolladas –a saber, Annibale y Agostino Carracci, Domenico Fontana, Federico Barocci, Caravaggio, Rubens, van Dyck, Duquesnoy, Domenico Zampieri, Giovanni Lanfranco, Algardi y Poussin–, tenía la intención de publicar siete más, correspondientes a Ludovico y Antonio Carracci, Francesco Albani, Guercino, Gudio Reni, Andrea Sacchi y Carlo Maratta<sup>51</sup>.

Como el volumen publicado por Bellori concluía con la biografía de Poussin, en un artículo publicado en el *Journal des Sçavants* (7/12/1676, p.131) se argumentaba que Francia había usurpado a Italia la supremacía de las Bellas Artes<sup>52</sup>. Sin embargo, como ya en su día puso de manifiesto el profesor Charles Dempsey y resulta muy importante en nuestro discurso, el proyecto que Bellori realmente tenía previsto publicar sugeriría que aun a pesar del declive del papado y la crisis económica, el honor más alto de las artes –basado en los ejemplos antiguos y Rafael, y que había alcanzado más fama que los artistas boloñeses–, fue preservado en Roma, concretamente en la Accademia di San Luca de manos de su más ilustre príncipe: Carlo Maratta<sup>53</sup>. Tal y como Dempsey lo ha planteado, después de la exposición del arte de los Carracci, sus más famosos secuaces

---

<sup>50</sup> SCANELLI, F.: *Il microcosmo della pittura*. Cesena: Neri, 1657.

<sup>51</sup> BELLORI: *Le vite*. Hay que indicar, en todo caso, que en la edición crítica de Evelina Borea de esta obra, a las doce biografías publicadas por Bellori se añaden las de Reni, Sacchi y Maratta. Véase BELLORI, G.P.: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (ed. E. Borea). Turín: Einaudi, 1976. Un interesante y reciente libro sobre el tema es BELL, J.; WILLETE, T. (ed.): *Art History in the Age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

<sup>52</sup> Cit. en DEMPSEY, C.: “*Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* di Giovanni Pietro Bellori”, en *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*. Roma: De Luca, 2000, I: 99-103, espec.99.

<sup>53</sup> DEMPSEY: “*Le vite*”, 99.



(Reni, Domenichino, Albani, Guercino y Lanfranco) y la escultura de Algardi, comenzaría una especie de “terza età” a la vasariana que estaría capitaneada por el arte de Maratta.

Es interesante indicar en el caso de las vidas de Bellori que, a diferencia de Vasari o Baglione, no pretende escribir un catálogo de todos los artistas de Roma, sino que llama la atención sobre los más destacados. En este sentido, sus afirmaciones sobre arquitectura no son del todo ilustrativas, habida cuenta de su visceral ortodoxia y de las críticas al arte de su tiempo. Su celo sobre un ideal constructivo basado en conceptos abstractos de largo alcance, como “*inventione*”, “*misura*”, “*dispositione*” o “*euritmia*” y sobre la crítica al exceso de ornamentación lo lleva a afirmar que “se esforzaron Bramante, Rafael, Baldassare [Peruzzi], Giulio Romano y más recientemente Miguel Ángel en restituirla desde las ruinas hasta su idea y aspecto primigenios, eligiendo las formas más elegantes de los edificios antiguos. Sin embargo, actualmente en lugar de rendírsele admiración (*gratie*) a dichos hombres sapientísimos, tanto ellos como los antiguos son vilipendiados (...) Cada uno considera lícita la propia Idea original que tiene en su cabeza y edifica la arquitectura a su manera, exponiéndola en plazas y fachadas; hombres carentes de todas las ciencias que debe conocer el arquitecto, cuyo nombre mancillan (*di cui vanamente tengono il nome*). Tanto que deforman los edificios, y las propias ciudades, y las memorias”<sup>54</sup>.

Claramente incide Bellori en la importancia de los desarrollos de la arquitectura en Roma en el siglo XVI a partir del estudio de la Antigüedad, y el mismo criterio romanocéntrico es el aplicado también a la pintura. Si bien culmina en Maratta, los dos pintores previos mejor considerados son Annibale Carracci y Poussin, y en ambos casos insiste en que esa perfección la alcanzaron en Roma. Por ejemplo, en el caso de Annibale incide en que había llegado a convertirse en un pintor romano y el verdadero restaurador de la pintura, que había conseguido igualar e incluso superar a Rafael. Sin embargo esa perfección no la había alcanzado en la Academia de Bologna, sino en Roma, donde la perfección del ilusionismo colorístico y del naturalismo lombardo se había ennoblecido con la fusión de los modelos de Rafael y la Antigüedad<sup>55</sup>.

Cambiando una vez más de ciudad, y centrándonos ahora en Florencia, los elogios a artistas autóctonos alcanzaron un punto álgido con *el divino* Miguel Ángel. Su panegírico se empezó a realizar ya en el siglo XVI de manos de Benedetto Varchi,

---

<sup>54</sup> BELLORI: *Le vite* (1672), 12.

<sup>55</sup> Esta cuestión ya la estudió DEMPSEY: “*Le vite*”, 102-103.

Vasari o Ascanio Condivi, a la vez que comenzaban sus críticas no por casualidad en Venecia de manos de Pietro Aretino y Ludovico Dolce y la continuarán en otras geografías los Carracci, Bellori y Malvasia<sup>56</sup>. Si bien estas primeras detracciones se concretaban en la falta de decoro implícita en su pintura de desnudos, lo cierto es que Miguel Ángel siempre fue un artista bien considerado, toda vez que resulta elocuentemente ilustrativo el observar quiénes son sus censores.

Y si la comparación entre Miguel Ángel y Bernini será un lugar común en la literatura artística, es curioso observar cómo los florentinos se apropian de este autor que llega a convertirse para Baldinucci en lo que Miguel Ángel había sido para Vasari. En este sentido podemos citar un pasaje de la biografía de Bernini escrita por Baldinucci en la que refiere cómo de camino hacia París el *cavaliere* “se detuvo en Florencia (...) durante unos cuantos días para ver lo más bello de su patria”<sup>57</sup>. No podemos olvidar que aunque su padre Pietro Bernini fuera un escultor florentino, se trasladó a Nápoles en 1584 donde contrajo matrimonio con Angelica Galante. Y fue en esta ciudad donde nació Gian Lorenzo, cuya familia se mudó a Roma hacia 1605, ya que los servicios profesionales de su padre habían sido requeridos para trabajar en la Capilla Paolina de Santa María la Mayor.

En todo caso, y Miguel Ángel y Bernini aparte, por las mismas fechas que estamos tratando Giovanni Cinelli, Ferdinando Leopoldo del Migliore y Filippo Baldinucci cantaban las loas del arte y los artistas toscanos con el mismo tono de autocomplacencia que Vasari había instaurado en el siglo anterior y, ni que decir tiene, defendiendo su tradición artística frente a otras vías<sup>58</sup>.

Para tratar de explicar estas divergencias entre las tradiciones artísticas de las distintas regiones de la península italiana se ha apelado normalmente a cuestiones políticas. En este sentido se ha llamado la atención sobre la falta de unidad política que regía la península, que no sería unificada en un único estado hasta el siglo XIX y, por ejemplo, un elocuente texto de Lerner lo describe en los siguientes términos: “La verdad es que ‘Italia’ no era nada sino un sentimiento o (...) una idea literaria. La realidad no era la unidad, sino una masa de ciudades divididas, señoríos y ciudades dominadas por

---

<sup>56</sup> Véase el interesante estudio de SOUSSLOFF, C.M.: “Imitatio Buonarroti”, *SCJ* 20/4 (1989), 581-602. Sobre la reputación de Miguel Ángel recoge la bibliografía en p.583 n.6.

<sup>57</sup> BALDINUCCI, F.: *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*. Florencia: Vincenzo Vangelisti, 1682, 45

<sup>58</sup> Este tema fue estudiado con detenimiento por GOLDBERG, E.L.: *After Vasari. History, Art, and Patronage in Late Medici Florence*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1988.

sentimientos particulares e intereses locales”<sup>59</sup>. Evelyn Welch ha puesto asimismo el acento sobre otra serie de cuestiones muy importantes, aunque no las ha llevado hasta sus últimas consecuencias; “Geográficamente Italia está separada de la Europa del Norte por los Alpes, y del Norte de África y Grecia por los mares Adriático y Mediterráneo. Las montañas de los Apeninos crean barreras internas. Vastas variaciones en las regiones, en términos de urbanización, clima y condiciones geográficas, condicionaron diferentes modos de desarrollo agrícola y marítimo. Así las cosas, donde nosotros buscamos cohesión cultural y desarrollo, nuestros ancestros veían diferencias y, con frecuencia, ciudades y comunidades en competición. En áreas que no están separadas entre sí por más de una o dos jornadas de viaje, se hablaban diferentes dialectos, había distintos códigos legales, calendarios, festividades y monedas. Las medidas utilizadas en la arquitectura y los pesos de las barras de pan se calculaban con unidades distintas en cada ciudad, mientras que los hábitos sociales podían variar dramáticamente”<sup>60</sup>.

Sin embargo, y aun cuando todo esto es cierto, las visiones políticas se han acentuado en mayor medida en estudios concretos sobre los textos a los que hemos hecho alusión. En este sentido y por traer a colación un ejemplo, Charles Dempsey, Elisabeth Cropper y Giovanna Perini han realizado los mayores esfuerzos por llevar a cabo este tipo de investigación, sobre todo en cuanto respecta a la escuela boloñesa. Sin ánimo de desmentir sus propuestas, que en lo general revelan la tónica de los estudios sobre este tipo de literatura artística y que en muchos aspectos de su argumentación son verdaderamente impecables, hay que poner de manifiesto que quienes se han aproximado a este tipo de tratadística no han tenido en cuenta un aspecto que, no por obvio, deja de ser importante. Y es la posibilidad de que las enardecidas defensas del arte de la patria como el más excelso puedan ser simplemente la consecuencia del modo en que cada uno de los escritores veían las manifestaciones artísticas. Es decir, que cuando Baldinucci exaltaba la pintura florentina frente a las creaciones venecianas fuera porque, efectivamente, la consideraba superior. En este trabajo no nos vamos a meter en la cuestión de la pintura, algo que por otra parte resulta extraordinariamente interesante, pero sí en lo que respecta a la arquitectura. Y en este sentido se va a tratar de defender la idea de que la exaltación de las manifestaciones arquitectónicas de una determinada región responde precisamente a la consideración por parte de sus panegiristas de que,

---

<sup>59</sup> LARNER, J.: *Italy and the Age of Dante and Petrarch, 1216-1380*. Londres: Longmann, 1980, 3.

<sup>60</sup> WELCH, E.: *Art in Renaissance Italy. 1350-1500*. Oxford: Oxford University Press, 2000, 16.

efectivamente, estaba mejor realizada que la de otras regiones. Con todo, y antes de desarrollar este punto, vamos a fijarnos en el panorama francés para llevar a cabo posteriormente la argumentación de los casos italiano y galo de manera conjunta.

Como ya se ha esbozado en las páginas del capítulo anterior (IV.1), una de las características fundamentales de la literatura artística francesa dedicada a cuestiones vinculadas con el arte de construir pasa por la creación de unos parámetros estéticos propios que, en lo formal, tienen mucho que ver con el corte de la piedra y en lo visual resultan absolutamente incontestables.

Ya hemos hecho alusión a la introducción del lenguaje clásico de la arquitectura en el país galo a principios del siglo XVI a través de conferencias y traducciones, algo a lo que contribuiría sin duda la presencia de artistas de la talla de Serlio y Vignola en la corte de Francisco I. Con todo, un punto de inflexión muy claro en la tratadística publicada en dichas tierras vino marcado por el ya mencionado texto de Philibert de l'Orme (1567) en el que se combinan los valores vitruvianos con cuestiones estereotómicas.

Ni que decir tiene que la preocupación por el corte de la piedra en Francia tuvo un momento álgido durante la construcción de las catedrales góticas, y esta tradición se mantuvo presente en edificaciones posteriores que utilizaban elementos clásicos. En este sentido, resulta casi inherente a la tradición constructiva francesa el plantear las soluciones técnicas a partir de este proceso básico para que complejas estructuras se puedan sustentar. Desde un punto de vista formalista, la aplicación de las normas de la estereotomía en la arquitectura francesa fue analizada por Pérouse de Montclos, quien llegó a postular que esta cuestión constituía el verdadero “modo nacional” de construir del país galo<sup>61</sup>.

Pero la inclusión de esta problemática en los tratados de corte clásico adquiere verdadera importancia ya que supone el encontrar un connubio entre los elementos que se adoptan y las estructuras consagradas. El éxito de esta propuesta fue notable y si bien en lo constructivo se puede observar en prácticamente toda la arquitectura edificada en

---

<sup>61</sup> PÉROUSE de MONTCLOS, J.-M.: *L'architecture a la française: XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles*. París: Picard, 1982. Esta tesis fue recogida posteriormente por otros investigadores, y quizá el más importante de ellos fuera André Chastel. Este autor hace alusión a ello en su estudio sobre el arte francés que en realidad no concluyó, pero las notas y breves párrafos que el erudito galo había escrito fueron publicadas como CHASTEL, A.: *Introduction a l'Histoire de l'Art français*. París: Flammarion, 1993. De hecho, en la página 150 de este libro llega a afirmar que “Como magistralmente ha establecido [Pérouse de Montclos], la pasión por la construcción pétreo, el amor a la estereotomía son característicos del país”.

este país en el siglo XVII, en lo teórico se puede rastrear en la literatura artística de una manera más que palpable.

El desarrollo de esta cuestión en la Historia de la Arquitectura, que sin lugar a dudas es interesantísimo, sobrepasa con mucho las intenciones de este trabajo, si bien parece oportuno dejar constancia de que resulta evidente a un nivel meramente visual. Tanto es así que han sido numerosos los autores que han hablado de una manera francesa de construir con una personalidad clara, y que muchas veces fue explicada por cuestiones políticas.

En cuanto respecta a los tratados, también ha sido puesta de relieve esta especial atención que el corte de la piedra recibe, si bien considero que no ha sido llevado hasta sus últimas consecuencias.

Al margen del texto de Philibert de l'Orme mencionado, otros tratados posteriores hacen incursiones en esta cuestión con mayor o menor profundidad, y como ya Pérouse de Montclos sostuvo en su importante trabajo anteriormente citado, es muy probable que fuera precisamente gracias a la estereotomía como en Francia se llegó a desarrollar la geometría proyectiva<sup>62</sup>. En las páginas precedentes por diversos motivos nos hemos aproximado a la propuesta de Girard Desargues de crear un método universal basado puramente en la geometría para llevar a cabo el corte de la piedra que, entre otras cosas, reaccionaba contra propuestas como la de Jousse según la cual el problema técnico del corte de la piedra constituía “un secreto que se aprendía con el corazón”. Estas tesis del matemático lionés se difundieron principalmente de manos de su discípulo Abraham Bosse, que las combinó con la tradición más típicamente clásica en su libro sobre los órdenes (1664).

Sin ir tan lejos, y aun al margen de la mayor o menor incidencia en la cuestión de la estereotomía, el carácter netamente francés de los edificios grabados en los tratados constituye una evidencia visual que redunda sobre las ideas que aquí planteamos. En este sentido, además, resulta muy importante el hecho de que fueran los propios tratadistas quienes eran capaces de mencionar esta especificidad en sus edificaciones. Sin entrar en la cuestión cultural de la *Querelle des Anciens et des Modernes*, es interesante dejar constancia de que incluso el más conservador de sus litigantes en lo arquitectónico, François Blondel, mantiene a lo largo de las páginas de su *Cours d'architecture* la idea de que la arquitectura de sus tiempos es capaz de

---

<sup>62</sup> PÉROUSE de MONTCLOS: *L'architecture*, 184.

superar a la antigua. Aún cuando censure en lo general las posiciones más próximas a lo gótico frente a la defensa del clasicismo, este pensador defiende una visión progresiva de la arquitectura que permite, incluso, la creación de un orden propio y francés, ya que percibe perfectamente la existencia de una serie de características propias en la arquitectura de su tiempo que superan a las restantes visiones del tema<sup>63</sup>.

La otra pieza angular de este litigio teórico-arquitectónico, Claude Perrault, no deja de exaltar el tema de la preponderancia francesa del siglo de Luis XIV en cuestiones constructivas, pero va un paso más allá y llega a sintetizar en una frase la gran cuestión que aquí se pretende esbozar: “El gusto de nuestro siglo, o al menos de nuestra nación, es diferente del de los antiguos, y puede que tenga un poco de gótico, no en vano nosotros tenemos el aire, la luz del día y los espacios despejados (*dégagemens*). Ello nos ha hecho inventar un sexto modo de disponer las columnas, que consiste en acoplarlas y juntarlas dos a dos”<sup>64</sup>.

Esta contundente aseveración viene, por una parte, a refrendar textualmente la idea de que existía una manera típicamente francesa, y tanto es así que incluso sus propios artífices eran capaces de percibirla. Y por otra parte, puede iluminar diversos episodios de la Historia de la Arquitectura, y uno de los más elocuentes lo constituyen los rechazados proyectos de Bernini para el Louvre<sup>65</sup>. Sin lugar a dudas, cuando los servicios de Gian Lorenzo fueron requeridos por el Rey Sol, era porque su fama como arquitecto prodigioso había alcanzado una notable difusión. Sin embargo, quizá por sus formas audaces, el primer proyecto fue rechazado. La misma suerte correrían el siguiente y el siguiente más, si bien a medida que avanzamos de proyecto a proyecto el propio Bernini parece haber percibido la cuestión del gusto nacional, ya que se va despojando paulatinamente de las características formas curvas planteadas en el primer boceto. Con todo, y explicaciones políticas, formales y espaciales a un lado, quizá una parte del drama de Bernini lo constituyó que sus planteamientos no acababan de satisfacer unos requerimientos visuales que estaban condicionados por una forma típicamente francesa de acometer, percibir y entender el arte de la construcción.

Hacer generalizaciones, que siempre es peligroso, en el caso de la arquitectura francesa del siglo XVII es menos arriesgado, ya que como en su día puso de manifiesto

---

<sup>63</sup> BLONDEL, F.: *Cours d'architecture*. París: Rouillard, 1675-83.

<sup>64</sup> PERRAULT, C.: *Les dix livres d'Architecture de Vitruve*. París: Coignard, 1673, III,3.

<sup>65</sup> La fuente más rica en este tema es IRÉART de CHANTELOU, P.: *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos *et al.*, 1986, un diario que, como es bien sabido, fue publicado en el siglo XIX.

Louis Hautecoeur en una ingente obra todavía de referencia para muchos aspectos, durante esta centuria la influencia de la arquitectura parisina sobre la de las provincias es más que notable<sup>66</sup>. En este sentido, Pérouse de Montclos ha subrayado la existencia de dos corrientes que conviven en este período y que se pueden resumir como el conservadurismo inherente a las construcciones rurales, sobre todo en los *châteaux*, frente a la vanguardia representada por la arquitectura parisina<sup>67</sup>. En ambos casos, no obstante, se puede percibir el mismo carácter netamente francés en las concepciones formales de lo arquitectónico.

Este sentimiento nacional, además de en lo político y lo lingüístico<sup>68</sup>, parece manifestarse de manera evidente en lo arquitectónico. Y si bien no es la intención de este trabajo el solucionar la peliaguda cuestión de por qué la arquitectura francesa tiene unas soluciones concretas, sí lo será el tratar de proponer una hipótesis que explique por qué los edificios franceses del siglo XVII hablan un lenguaje que es inequívocamente francés y la tratadística refrenda a su manera este aserto<sup>69</sup>.

Y la solución a este problema y a la misma cuestión en tierras italianas anteriormente esbozada, si estoy en lo correcto, habría que buscarla en el cerebro humano.

El conocimiento que actualmente tenemos los seres humanos sobre nuestra materia gris es verdaderamente limitado y, en consecuencia, tratar de reconstruir una configuración cerebral concreta para averiguar por qué una persona eligió un determinado paradigma es, en términos absolutos, sencillamente imposible. Ahora bien, los avances en el estudio de nuestro cerebro pueden permitir tener acceso a determinada información que puede resultar clave para entender la Historia del Arte, y así lo demuestran los recientes trabajos que ha llevado a cabo en esta línea de investigación el

---

<sup>66</sup> HAUTECOEUR, L.: *Histoire de la architecture Classique en France* (11 vols.). París: Picard, 1948-1967, I: 217-218.

<sup>67</sup> PÉROUSE de MONTCLOS: *L'architecture*, 249.

<sup>68</sup> Sobre esta cuestión que ya esboza ligeramente PÉROUSE de MONTCLOS: *L'architecture*, 252 ha abundado más recientemente ZERNER, H.: *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*. París: Flammarion, 2002, 395-402.

<sup>69</sup> Otro argumento que en lo arquitectónico incide en la seguridad que la arquitectura francesa tiene en sí misma es el exiguuo número de viajes formativos a Roma de los arquitectos franceses del siglo XVII. Según Hillary Ballon, entre 1600 y 1670 sólo se podrían traer a colación los casos de Lemecier y d'Orbay BALLON, H.: *Louis Le Vau. Mazarin's College, Colbert's Revenge*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1999, 97.

profesor John Onians creando un nuevo enfoque de trabajo que él mismo ha bautizado como “Neurohistoria del Arte”<sup>70</sup>.

El primer dato de crucial importancia que hay que tener presente es que en el momento del nacimiento de cada persona, solamente el cincuenta por ciento de su cerebro está constituido y el desarrollo posterior tiene lugar en función de los lugares en que ésta se mueva<sup>71</sup>. La información cerebral inicial con el paso del tiempo es sometida a modificaciones como consecuencia de la plasticidad cerebral, que podemos definir como la tendencia de las redes neuronales de cada individuo para ser transformadas por medio de su exposición a un determinado ambiente. De esta manera, la configuración de las neuronas está en relación con los estímulos a los que se ven sometidas. Como consecuencia de la experiencia y el aprendizaje, las dendritas de las neuronas se desarrollan y entran en relación con otras neuronas a través de sus axones, generándose así nuevas sinapsis. Las sinapsis se podrían definir como las relaciones físico-químicas que hay entre las neuronas, y con la experiencia lo que se adquiere es la multiplicación del número de sinapsis y la facilitación de las mismas, que se mantienen tanto más activas cuanto mayor es la frecuencia con que se efectúan.

En relación a la corteza visual, el grado máximo de plasticidad se da entre el nacimiento y los siete años. Así las cosas, en función de ciertos estímulos esta corteza se va configurando, y sus neuronas se relacionan entre sí y con el resto del cerebro, y

---

<sup>70</sup> ONIANS, J.: “Michael Baxandall’s ‘Period Eye’: from Social Art History to Neuroarthistory”, *Quintana* 4 (2005), 99-114; “Inside the Brain: Looking for the Foundations of Art History”, en *Subjectivity and Methodology in Art History* (ed. M.R. Lagelöf; D. Karlholm). Estocolmo: Skriften från Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, 2003, 125-138; “Gombrich and Biology”, en *E.H. Gombrich in memoriam* (ed. P. Lizarraga). Pamplona: Universidad, 2003, 95-119; “Architecture and Painting: the Biological Connection”, en *The Built Surface. I: Architecture and the Pictorial Arts from Antiquity to the Enlightenment* (ed. C. Anderson). Londres: Ashgate, 2002, 1-14; “Greek Temple and Greek Brain”, en *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture* (ed. G. Dodds; R. Tavernor). Cambridge-Londres: The MIT Press, 2002, 45-63; “Alberti and the Neuropsychology of Style”, en *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*. Città di Castello: Leo S. Olschki, 2001, 239-250; “The Biological and Geographical Bases of Cultural Borders: the Case of the earliest Palaeolithic Art”, en *Borders in Art: Revisiting Kunstgeographie* (ed. K. Murawska-Muthesius). Varsovia, 2000, 27-33; “The Nature of Art in Lin Fengmian’s China: a Neuropsychological Perspective”, en *The Centenary of Lin Fengmian*. Shanghai, 1999, 690-715; “The Biological Basis of Renaissance Aesthetics”, en *Concepts of Beauty in Renaissance Art* (ed. F. Ames-Lewis; M. Rogers). Hants: Ashgate, 1998, 12-27 y ONIANS, J. (ed.): *Atlas mundial del arte*. Barcelona: Blume, 2005.

<sup>71</sup> Esta característica es típica de los seres humanos, ya que otros animales nacen con su cerebro ya constituido o, en el caso de algunos simios nacen con aproximadamente el setenta por ciento de su cerebro configurado. Desde un punto de vista meramente biológico esto es así porque si el feto desarrollara absolutamente su cerebro, por una parte su cabeza tendría un tamaño superior con las consiguientes dificultades físicas a la hora del parto y, por otra, absorbería mucha más energía de su madre, lo que también entrañaría problemas de salud.



actúan en primer lugar sobre la corteza somato-motora<sup>72</sup>. Un estímulo que se recibe por la vista, por ejemplo una configuración arquitectónica determinada, pasa de la retina a los nervios ópticos y se integra a nivel cortical en los lóbulos occipitales, donde se crean una serie de conexiones interneuronales con otras partes del cerebro, que a su vez vinculan este estímulo visual con otros. De todo este proceso del estímulo sensitivo surge una respuesta que puede ser neutra, de aceptación o de rechazo y más aún, como ya en su día demostró Tanaka la exposición reiterada a cualquier configuración particular incrementa la respuesta neuronal del espectador ante ella<sup>73</sup>.

Es por todo ello por lo que los habitantes de una misma región comparten ciertas características similares en la estructura de sus redes neuronales, y esto afecta a la creación de plantillas mentales adquiridas a través de esta exposición reiterada a un determinado ambiente y llega a afectar a las preferencias visuales de los seres humanos. Esto implica y conlleva que la gente que vive en un determinado lugar comparte cosas habida cuenta que su experiencia sensorial es similar, lo que asimismo lleva aparejados una serie de comportamientos y preferencias adquiridas. De este modo, mediante el estudio del cerebro se podrían llegar a explicar cuestiones tales como por qué el arte de diferentes regiones es tan diferente entre sí.

En este sentido hemos de tener en cuenta que la presencia de arquitecturas con unas determinadas características en una ciudad concreta afectarían directamente a las redes neuronales de sus espectadores y coadyuvarían a que éstos, cuando valorasen la excelencia de una edificación, lo hicieran en virtud de unos parámetros que satisficieran las expectativas visuales que su cerebro había creado.

De este modo quizá pudiéramos llegar a ver los enardecidos y acérrimos alegatos de defensa y exaltación del arte de la patria a los que con anterioridad hemos hecho referencia como la plasmación escrita del modo en que en los cerebros de cada región veían las creaciones artísticas, como consecuencia de la exposición colectiva a

---

<sup>72</sup> Un ejemplo típico sobre el desarrollo de la corteza visual lo constituyen las diecisiete variedades de blanco que son capaces de distinguir los esquimales, una capacidad que por ejemplo no desarrolla un habitante de la selva.

<sup>73</sup> De este modo, si el estímulo es el habitual la respuesta será de gratificación, mientras que si se aparta de él habrá matices que se escapan porque la configuración no es la adecuada para percibir el estímulo en su conjunto, y la respuesta será distinta e incompleta. Un ejemplo muy simple sobre este funcionamiento lo constituye un acto nervioso simple, como los reflejos osteomusculares simples, en el que intervienen una rama aferente sensorial, un módulo de integración y una rama eferente motora o efectiva. En este caso, cuando se da un golpe en la rodilla, hay una neurona efectiva (aferente) que recibe una información que se transmite a la médula, y las motoneuronas (eferentes) modulan una respuesta que estará a su vez modulada por interneuronas. La memoria y el aprendizaje tienen los mismos mecanismos, pero en complejo. Este ejemplo está tomado de KANDEL, E.R.; SCHWARTZ, J.H.; JESSELL, T.H.: *Neurociencia y conducta*. Madrid: Prentice Hall, 2003, 29-32.

un mismo entorno cada vez más saturado por la presencia de obras de arte –y sobre todo de arquitectura–, de unas determinadas características comunes, no en vano la naturaleza influye más sobre la gente que la cultura puesto que el entorno en que el cerebro se configura a partir de las experiencias diarias y el aprendizaje es consecuencia de haber nacido en un determinado lugar, mientras que la cultura de cada individuo se puede construir, elegir y adaptar a las circunstancias<sup>74</sup>.

En consecuencia, las distintas personas que reflexionaban sobre la arquitectura construida con los elementos del lenguaje clásico en el siglo XVII estaban verdaderamente condicionadas por su experiencia visual, y por ello no es de extrañar que cada una de las defensas teóricas de la noción de la arquitectura ideal se manifieste en lo físico de diferentes maneras que se acaban asociando con un lugar concreto. Así las cosas, no parece sensato pensar que lo que los distintos autores que hemos traído a colación escribían era simplemente fruto de un chovinismo local, sino que en realidad estaban manifestando sus verdaderas opiniones sobre una cuestión. Es decir, que su defensa de la arquitectura de su tierra en realidad constituía un alegato sincero que da cuenta del modo en que percibían el modo correcto de ejercitar el arte de construir.

Así las cosas, como historiadores tenemos que admitir que, inexcusablemente, las fuentes pueden omitir información esencial. En el caso de la Historia, y desde sus orígenes historicistas con Leopold von Ranke a la cabeza, la idea de convertir la disciplina histórica en una ciencia adquiriría carta de naturaleza con la presentación de las fuentes como aval para las tesis esgrimidas. El largo alcance de esta propuesta sigue estando presente en nuestra disciplina y muchas veces olvidamos que una fuente no es más que un tipo de relato cuyo objetivo no es que pasados cientos de años un investigador la lea para comprender mejor el pasado analizado desde un punto de vista político, social, económico o cultural. El profesor José Carlos Bermejo pone un ejemplo más que elocuente al respecto y es que los combatientes de la batalla de Maratón no estaban participando en las “Guerras Médicas” ni los soldados que murieron en Verdún estaban en la “Primera Guerra Mundial”, ya que estos conceptos forman parte del discurso del historiador pero no de la realidad histórica tal y como fue vivida en su momento<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Sobre este tema arroja luz la obra colectiva *Sociobiology and the Arts* (ed. J.B. Bedaux; B. Cooke). Ámsterdam: Rodopi, 1999.

<sup>75</sup> BERMEJO BARRERA, J.C.: *Sobre la Historia considerada como poesía*. Madrid: Akal, 2005, 8.

En el caso que nos ocupa ocurre exactamente lo mismo, si bien los historiadores del arte contamos con un principio correctivo en la propia obra de arte. Lo que los distintos autores que escribieron sobre arquitectura en distintas geografías a lo largo del siglo XVII no es más que la manifestación de lo que ellos pensaban y muy probablemente cuando defienden la superioridad de una determinada tradición artística –la suya– lo hagan con el absoluto convencimiento de estar en posesión de la verdad. Y esto puede ser así, y sobre todo lo es en el caso de la arquitectura, como consecuencia de la exposición de las redes neuronales de su córtex a unas determinadas configuraciones que poseen la capacidad de poder alterarlas. Así las cosas, su visión de la arquitectura ideal, perfectamente elaborada, responde a la familiaridad que hayan desarrollado con su entorno arquitectónico y, como ya se ha visto, las manifestaciones constructivas que tenían el referente común de la Antigüedad fueron muy distintas a lo largo del siglo XVI y cada una de ellas condicionó la visión que de la arquitectura se tuvo en el siglo XVII. Y como las fuentes no son ni pueden ser definitivas en este sentido –ni en tantos otros– ya que pueden omitir información esencial, como historiadores de la arquitectura debemos utilizar las piedras, en tanto que testigos mudos de la Historia, y aprender a leerlas –por decirlo con Krautheimer–, ya que éstas son los elementos que con más claridad nos hablan de manera incontestable sobre los seres humanos que las colocaron.

### **3.- EL NACIONALISMO HISTÓRICO:**

#### **LA AFIRMACIÓN HISPANA EN EL TRATADO DE CARAMUEL**

A lo largo de las páginas precedentes se ha tratado de poner de manifiesto una de las principales cuestiones vinculadas con la arquitectura y su visión por parte de los tratadistas del siglo XVII, y ésta no es otra que el carácter claramente personal que tienen las construcciones erigidas en diversas regiones. Es evidente que esta proposición no sólo es válida para el siglo en cuestión, ya que se pueden traer a colación términos como *opus francigenum* para hacer alusión a un modo constructivo concreto, o las páginas en las que Serlio se refería a las arquitecturas de diferentes regiones. Sin embargo, lo que la hace especialmente atractiva en el Seiscientos es que tiene un referente común en el modo de edificar siguiendo las normas de la arquitectura clásica. A partir de este punto de encuentro y por razones muy variadas, el uso de unos mismos elementos formales se realizó de tal manera que generó unas diferencias que son perceptibles a nivel visual y que están fuera de toda discusión. Sin lugar a dudas, su estudio y explicación en mayor profundidad es una de las tareas que todavía no han sido acometidas exhaustivamente por la Historiografía que, más preocupada por otras cuestiones, todavía no ha sido capaz de dilucidar en un gran número de casos las razones por las que el arte de distintas regiones es distinto entre sí.

En las páginas inmediatamente anteriores se ha tratado de poner de manifiesto a través de dos casos de estudio muy concretos cómo no sólo en lo práctico sino también en lo teórico se comenzaba a reflexionar sobre las distintas arquitecturas que se consideraban características de una determinada región. Asimismo se ha sugerido la importancia de esta aproximación geográfica a distintas construcciones realizadas simultáneamente en el tiempo y a partir de un catálogo de formas muy específicas con una apoyatura textual básica común. La razón principal para hacer esto es que uno de los grandes temas de la Historia de la Arquitectura y la de la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII lo constituyen estas diferentes visiones que ensalzan las vías edilicias propias.

Es muy difícil determinar si Caramuel percibió estas diferencias entre la arquitectura de las muy variadas regiones en las que transcurrió su vida, pero sobre lo que no puede haber ninguna duda es que una de las cuestiones principales que se esconden en los folios de su tratado arquitectónico es la idea de formular por escrito una

serie de pautas sobre cómo había de ser la arquitectura característicamente española. Precisamente éste es el argumento que se tratará de demostrar a lo largo de las páginas sucesivas.

Uno de los datos más obvios y a la vez importantes que hay que traer a colación es que Caramuel redactó su tratado en castellano. Él mismo indica a lo largo de sus páginas que lo hizo con la intención de que en su país se pudieran conocer las normas de la edificación clásica ya que la mayoría de los arquitectos españoles no leían otros idiomas. En este sentido, y si realmente quisiera transmitir una tradición de forma aséptica, lo pertinente sería publicar una traducción y sin embargo, lo que Caramuel hace es dar a la luz pública su interpretación personal de este amplio tema. Ello no obsta para que posteriormente quisiera dar una mayor difusión a su tratado con el fin de que sus ideas fueran conocidas en otros ámbitos, y por ello lo tradujo al latín y lo publicó tres años más tarde.

En segundo lugar, no sabemos si conocía el tratado de fray Lorenzo de San Nicolás, publicado tras su marcha de la Península Ibérica, si bien el público que buscaba nuestro cisterciense era muy distinto. En realidad su tratado no estaba concebido para quienes practicaban la arquitectura con sus manos sino, como ya señaló el profesor Bonet Correa, para eruditos fascinados con el arte de la edificación. En este sentido, su intención estaba más próxima a ser leído por los mecenas que por los albañiles.

Como ya se ha indicado, su *Architectura civil recta y obliqua* no tiene un tono neutro ni aséptico en la transmisión de una tradición con un repertorio codificado y consagrado, sino que actúa como un verdadero ideólogo que transmite sus opiniones acerca de diversas cuestiones. Y una de las más importantes es que el fundamento del arte de construir se encuentra en Dios. Esta idea es absolutamente clave, ya que supondría el desplazamiento del léxico clásico a otras formas de no ser por las tradiciones previas de reconstrucción del Templo de Salomón que muy especialmente tras la interpretación de los padres jesuitas Prado y Villalpando tendría una forma próxima al lenguaje clásico, y no por casualidad se asemejaba considerablemente al monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial.

En páginas precedentes (III.1.2) ya se han puesto de relieve los pasos que determinaron que este monasterio fuera considerado un émulo del Templo, y esta tradición convergía con otra que dio en considerar al emperador Carlos V como el nuevo rey David y a su hijo Felipe como el nuevo Salomón. Asimismo, Felipe llegó a ser considerado el verdadero arquitecto del edificio, de tal manera que este edificio ya

no sólo era una construcción realizada en España, sino que además había sido fruto de los conocimientos del más poderoso monarca de la Historia, que evidentemente estaba vinculado con su país y con la casa de Austria.

Pues bien, Caramuel recoge toda esta variedad de ideas y las aplica a su concepción de la arquitectura. El modelo constructivo ideal había sido dictado por Dios, pero por avatares de la Historia había sido destruido. Sin embargo, existía un edificio que se aproximaba a este modelo de perfección y, en consecuencia, en él había que estudiar para poder comprender la arquitectura y, a través de las piedras, poder acercarse a la sabiduría divina. Pero El Escorial no sólo era un edificio, sino que constituía ya en el siglo XVII todo un símbolo de un país. Sin lugar a dudas, esta mole fue una de las obras arquitectónicas más importantes acometidas en su tiempo, y sus artífices fueron muy conscientes de ello. Tanto que la atención literaria y gráfica que mereció era totalmente desconocida en nuestro país hasta ese momento. Multitud de textos cantando sus loas y las de su mecenas, y los grabados de Perret –directamente supervisados por el propio Juan de Herrera–, hicieron que su fama excediera el límite de las fronteras de la patria.

Sin embargo, el eco de este edificio en España no sólo se manifestó en los relatos de literatos más o menos próximos al edificio y el monarca, sino que sus formas adquirieron una importancia más que notable y se convirtió en un modelo *de facto* para alguna de la arquitectura española. Su eco en la arquitectura de la villa de Madrid es una evidencia y, por otra parte, Agustín Bustamante investigó en su tesis doctoral la proyección de estas ideas en la arquitectura vallisoletana y muchos años antes ya el profesor Bonet Correa había llamado la atención sobre la presencia de este referente en uno de los focos del clasicismo de la arquitectura gallega<sup>76</sup>. Estos datos no resultan casuales en nuestro contexto, ya que algunos años de la vida de Caramuel transcurrieron en ciudades y edificios en los que el eco de la arquitectura escurialense era más que palpable. En primer lugar, Bustamante ya puso de manifiesto las distintas penetraciones del clasicismo en la ciudad del Pisuerga desde mediados del siglo XVI, si bien un hito importante lo constituyó el proyecto del propio Juan de Herrera para la catedral de Valladolid, cuyos primeros diseños fueron datados hacia 1578 y cuya construcción se iniciaría cuatro años más tarde<sup>77</sup>. El otro gran momento escurialense de esta ciudad tuvo

---

<sup>76</sup> BUSTAMANTE GARCÍA: *La arquitectura clasicista*; BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII* [1966]. Madrid: CSIC, 1984.

<sup>77</sup> BUSTAMANTE GARCÍA: *La arquitectura clasicista*, 120-124.

lugar cuando en 1601 Felipe III trasladó allí la Corte, y cuenta con Francisco de Mora como arquitecto. Mora, formado con Herrera, realizó diversas intervenciones arquitectónicas trabajando en colaboración con arquitectos locales como Pedro de Mazuecos el Mozo, Juan de Nantes o Diego de Praves. Tras la muerte de Mazuecos (1609) y el propio Mora (1610), fray Alberto de la Madre de Dios se pone al frente de las obras reales. Posteriormente, el triunfo del clasicismo es absoluto en esta ciudad, y según Bustamante, las preocupaciones arquitectónicas en lo sucesivo se pueden sintetizar en tres puntos; la asimilación del vitruvianismo, el conocimiento de la obra de Herrera y una profunda actualización en relación a lo que se estaba realizando en Italia<sup>78</sup>. Por otra parte, y en cuanto respecta a Galicia, un eco directo de la arquitectura vallisoletana de raigambre escurialense la tenemos en dos edificios; por una parte el Colegio de Santa María la Antigua en Monforte de Lemos, patrocinado por el cardenal Rodrigo de Castro, y por otra y mucho más próxima a Caramuel, en la iglesia del monasterio de Montederramo, convento en el que nuestro cisterciense pasó varios meses de su vida.

Volviendo a las páginas del tratado, otro dato muy importante a tener presente lo constituyen las fuentes que Caramuel utilizó y recomienda. Ya hemos visto que, en lo general, sigue los escritos del siglo XVI, sobre todo Serlio, Palladio y Vignola, y alguno de los epígonos de esta tradición en la centuria posterior, tales como Wotton o los milaneses Osio y Barca. Sin embargo, tan importante como lo que dice es aquello que silencia. Comenzando por España, ya hemos visto que nuestro tratadista sólo se refiere al texto de los jesuitas Prado y Villalpando sobre el Templo y que, en consecuencia, no menciona ni a fray Lorenzo ni tampoco escritos del siglo XVI, tales como las *Medidas del Romano*. Estos datos pueden resultar curiosos, pero sin embargo resultan mucho más llamativas otras omisiones. Por una parte, sabemos que Caramuel conocía al menos fragmentariamente el tratado de Scamozzi a través de la edición de Laët y, sin embargo, ni consultó la edición íntegra de su tratado ni apela a él como cita de autoridad. Igualmente resulta llamativo que uno de los tratados más difundidos en la península italiana a lo largo del siglo XVII, como fue el de Viola Zanini, no aparezca citado ni una sola vez en las páginas de nuestro cisterciense. Sin lugar a dudas esto puede ser casual, pero no deja de resultar curioso que de entre los tratados del siglo XVII Caramuel sólo haga alusión a aquéllos que más desprovistos están de contenidos locales, mientras que

---

<sup>78</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*. s.l.: Sílex, 1993, 44.

el de Scamozzi, muy próximo a los postulados más venecianos, y el de Viola, que igualmente combina la ortodoxia vitruviana con las cuestiones locales, estén excluidos del discurso.

El mismo razonamiento se podría aplicar a la omisión por parte de Caramuel de toda la Teoría de la Arquitectura francesa. Hemos visto en páginas anteriores que no era ajeno al mundo cultural de su época en general, ni al francés en particular, y que en este sentido incluso tenía contactos epistolares con el padre Mersenne, por poner un ejemplo. Así las cosas no deja de resultar sorprendente que ni siquiera mencione en una sola ocasión a alguno de los tratadistas de ese país. Evidentemente hay dos respuestas posibles, y no podemos demostrar ninguna de ellas. La primera sería que no los conociera y la segunda que no las quisiera citar. Sería clarificador pensar que no los cita porque disiente absolutamente de algunos de sus postulados o bien de sus características imágenes, si bien esto no es más que mera especulación.

Lo que sí constituye un hecho es que Caramuel afirma que de la misma manera que Miguel Ángel estudiaba arquitectura en el Panteón, los arquitectos españoles habían de hacerlo en El Escorial. Esta aseveración es verdaderamente rotunda y encierra una importancia capital, y es que al margen de sus divagaciones sobre modelos arquitectónicos teóricos explicados por distintos pensadores cuyos postulados pueden ser puestos en duda, el mejor modo de acercarse a la arquitectura por parte de cualquier arquitecto es estudiar esta edificación. En realidad, y como ya hemos visto en páginas anteriores, El Escorial combinaba en la visión de nuestro tratadista todas las problemáticas de la arquitectura y las resolvía, al ser un émulo del Templo, utilizar el lenguaje clásico de la arquitectura y aplicar las normas de la edificación oblicua. Sin embargo, estos tres parámetros de la interpretación arquitectónica de Caramuel se pueden resumir en uno sólo, y es utilizar las normas que el propio Dios había enseñado. Y esto es así, en primer lugar, porque Dios fue el arquitecto del Templo de Salomón. En segundo lugar, porque El Escorial estaba próximo a esta construcción. En tercer lugar, porque el uso de la arquitectura clásica deriva también del propio Dios. Asimismo, el uso de columnas está vinculado con la divinidad. Y finalmente, El Escorial aplica las normas de la oblicuidad que estaban en relación directa con la Creación.

Sin embargo, existe una argumentación ulterior esgrimida por Caramuel para defender la perfección del modelo escorialense, y que está más próximo a lo técnico-constructivo que al mundo celestial, y no es otra que la aplicación a dicho edificio de las normas de la estereotomía. En su defensa de este edificio nuestro cisterciense aduce



varias propuestas que se refieren al correcto modo en que éste fue construido y que se refieren a esta cuestión que, por otra parte, tampoco desarrolla con toda la profundidad que quisiéramos.

En primer lugar, Caramuel alaba la perfección del corte de la piedra en el monasterio jerónimo, algo que realmente no necesita comentario habida cuenta que es una evidencia. Sin embargo, su argumentación se refiere asimismo a la presencia en dicho edificio de arcos en “esviaje”, y al respecto dice: “Esta Obra *Arco en viaje* se llama en Castellano y no he visto en Flandes, Alemania, o Italia cosa digna de referirse. En el Escorial (Machina en que Philippe II dexo dos testimonios permanentes; uno de su riqueza, y otro de su ingenio y dotrina) hay algunos muy bien executados”. Y añade a continuación que en el monasterio cisterciense de la Sagrada Espina, donde profesó, también hay arcos de este tipo trazados según las normas de la arquitectura oblicua<sup>79</sup>.

Si bien es cierto que Caramuel no identifica cuáles son los arcos concretos de El Escorial que tienen esta forma y que, por tanto, estarían aplicando las normas de la arquitectura oblicua con todo lo que ello conlleva, la cuestión es que este tema está una vez más vinculado con la estereotomía. El hecho de que una esta afirmación con los monasterios cistercienses españoles –que él establece a partir de la vinculación entre Matemática y Teología en su orden–, está asimismo relacionado con la propia Historia de la arquitectura española. Diversos investigadores han puesto de manifiesto cómo en la arquitectura hispana del siglo XVII todavía se seguían utilizando ciertas soluciones técnicas que suelen asociarse con los modos constructivos de la arquitectura gótica<sup>80</sup>. Y este dato es verdaderamente importante porque revela dos cuestiones. Por una parte, que con su defensa de la estereotomía aplicada a los edificios Caramuel estaba refiriéndose a técnicas constructivas que todavía estaban en vigencia en la arquitectura española, al menos en la que él conoció antes de su salida de la Península Ibérica. Pero por otro adquieren mayor relevancia ya que indica claramente que estas soluciones las vio específicamente en España. En este sentido, parece claro que la estereotomía en sí

---

<sup>79</sup> CARAMUEL: *Architectura*, VI, XIII, 21. Las mismas ideas en IX, IV/III, 105.

<sup>80</sup> Véase por ejemplo MARÍAS, F.: “Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias”, en *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Visor, 1999, 87-112. En relación a Caramuel, el dato de su conocimiento de estas soluciones constructivas como consecuencia del momento histórico que vivió ya fue señalado por FERNÁNDEZ-SANTOS, J.: “*Austriacus re rectus obliquâ*: Juan Caramuel y su interpretación oblicua del Escorial”, en *El Monasterio de El Escorial y la Arquitectura. Actas del Simposium, 8 a 11 de Noviembre de 2002*. Madrid: Grafinat, 2002, 391-415 y “The Elusive Role of Perfection in Architecture. Caramuel’s *Raptus Geometricus* Reconsidered”, en *Ad limina II*. Alessandria: Dell’Orso, 2004, 363-385.

misma y El Escorial como modelo concreto eran dos de los ingredientes fundamentales de la arquitectura “a la española” que Caramuel estaba tratando de definir<sup>81</sup>.

Y esto era así aun cuando desde otros puntos de vista la estereotomía era considerada una característica específica del arte francés. En el capítulo anterior ya hemos aludido a su importancia en la definición de una arquitectura netamente gala, y una prueba más que refuerza esta afirmación es que, como recientemente puso de manifiesto Fernando Marías, entre los franceses era habitual otorgarse la autoría de El Escorial ya que consideraban que semejante proeza arquitectónica no podía ser fruto de la falta de arte de los españoles<sup>82</sup>.

Desde luego, esta discusión enlaza perfectamente con las diatribas ya planteadas sobre el carácter de los edificios y el papel de las distintas naciones en tanto que constructoras de variantes arquitectónicas con características específicas. Estas diversidades regionales, que afectaban tanto a la indumentaria como a la arquitectura y que probablemente se acentuaban como consecuencia de las rivalidades entre los distintos estados, el español y el francés por ejemplo, no habían alcanzado en tiempos de Caramuel una verdadera definición en el ámbito teórico hispano<sup>83</sup>. En los tratados arquitectónicos previos al suyo, cuya alusión elude totalmente, nadie había intentado nada parecido. Y lo mismo ocurría en los tratados sobre artes plásticas también, y no parece que sea casual, hasta fechas idénticas.

Analizando estas dos cuestiones por separado, ya se ha expuesto de manera sumaria en el capítulo IV.1 cuáles eran las líneas directrices de la Teoría de la Arquitectura española del siglo XVII. Efectivamente los textos no fueron muy numerosos y, además, sus enfoques eran bien diferentes.

Mientras tanto, en el campo de la teoría de las artes visuales ocurría lo mismo que en la arquitectura. Una buena síntesis la constituye una frase de José de Ribera, según el cual “España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los

---

<sup>81</sup> En este contexto, y habida cuenta de la intencionalidad de crear una arquitectura a la española que articulaba parte de su discurso en el correcto corte de la piedra, tendría mucho sentido que si Caramuel conociera estos textos los mencionara en tanto que precedentes hispanos de una tradición autóctona. Desde mi punto de vista este dato refuerza mi posición sobre este tema frente a la visión propuesta por Filippo Camerota y que ya fue discutida en III.3.1.

<sup>82</sup> MARÍAS, F.: “Cuando El Escorial era francés. Problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española”, en *Per Franco Barbieri* (ed. E. Avagnina; G. Beltramini). Venecia: Marsilio, 2004, 213-222.

<sup>83</sup> Sobre este tema arroja luz VIGO TRASANCOS, A.: “Transformación, utopía y redescubrimiento. La catedral desde el Barroco a nuestros días”, en *Santiago, la catedral y la memoria del arte* (ed. M. Núñez). Santiago: Consorcio de Santiago, 2000, 187- 242, espec.193, p.234 n.38, p.237 n.87.

propios naturales”<sup>84</sup>. Nos detendremos momentáneamente en esta cuestión ya que la profundización en ella resulta muy reveladora en nuestro discurso<sup>85</sup>.

A lo largo del siglo XVII se escribieron en España tres grandes tratados sobre pintura: los *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho; *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco, que fue concluido en 1638 y publicado en 1649; y los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ca.1673) de Jusepe Martínez, que fueron publicados en 1853 por vez primera<sup>86</sup>.

Si bien no se pretenden establecer vínculos ni paralelismos directos entre las actitudes hacia el arte en el campo de la pintura y la arquitectura, sí que resulta curioso llamar la atención sobre un dato; Pacheco en su tratado sobre pintura y fray Lorenzo de San Nicolás en el suyo sobre arquitectura parecen tener, entre otras, algunas intenciones muy similares, entre ellas el propósito didascálico de escribir una obra dirigida a los practicantes de un determinado arte, cuyas normas necesitarían conocer de una manera detallada y en su idioma.

Sin embargo, la coincidencia más llamativa es la que se puede establecer entre Jusepe Martínez y Caramuel a través de la idea del arte nacional.

Hace ya varios años que Sally Gross publicó un artículo en el que analizaba los valores nacionalistas en la teoría de la pintura española<sup>87</sup>. Si bien esta autora encuentra ciertas pulsiones nacionalistas muy ligeras en palabras de Carducho y más claras en Pacheco cuando habla de Pablo de Céspedes como un genio español, su argumentación es mucho más contundente al estudiar el último –y extenso– capítulo del tratado de Jusepe Martínez. En él, su autor se queja amargamente del modo en que los españoles desdeñan el arte producido en su región mientras alaban todo aquél que sea extranjero, mientras que lleva a cabo una férrea defensa de la tradición pictórica de su patria.

Al margen de las intencionalidades meramente sociales que esta propuesta pueda implicar, lo que denota es la clara percepción por parte de un pintor y teórico de la

---

<sup>84</sup> MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [ca.1675, ed. M.E. Manrique Ara]. Madrid: Cátedra, 2006, 188.

<sup>85</sup> Al margen de los trabajos de Menéndez Pelayo, Gaya Nuño, León Tello y Sanz, Gállego, Calvo Serraller o Jonathan Brown, la mejor síntesis sobre este tema disponible a día de hoy es HELLWIG, K.: *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid: Visor, 1999.

<sup>86</sup> CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* [1633], ed. F. Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1979; PACHECO, F.: *El arte de la pintura* [1649], ed. B. Bassegoda. Madrid: Cátedra, 2001; MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables*. A esta lista habría que añadir otra serie de textos que se han perdido, como *De veteri pictura* de Juan de Fonseca y Figueroa y los *Diálogos de la pintura* de Rodrigo Caro (cit. en BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1995, 50 y 76), y otros que se conservan pero que tienen menor calidad.

<sup>87</sup> GROSS, S.: “A Second Look: Nationalism in Art Treatises from the Golden Age in Spain”, *The Rutgers Art Review* 5 (1984), 9-28.

existencia de una escuela española de pintura que tiene unos rasgos distintivos que la hacen digna de toda consideración. Y desde luego, la opinión de Martínez no se puede considerar la de un diletante, habida cuenta que era hijo de un pintor flamenco y que estudió en Roma y posteriormente en Nápoles entre 1622 y 1625. Así las cosas, es verdaderamente curioso que mientras Caramuel estaba tratando de definir una arquitectura nacional española, Martínez esté insistiendo en el mismo carácter autóctono de nuestra pintura.

Si bien la obra de estos dos pensadores por separado da constancia de la consciencia o intencionalidad de crear un arte típicamente español, resulta más curiosa al ser estudiada en conjunto, ya que ambos comparten un personaje en común: Don Juan José de Austria. Como ya sabemos, Caramuel dedicó su tratado sobre arquitectura a este personaje y otro tanto hizo Martínez. Más aún; en este segundo caso, el propio Martínez fue el profesor de pintura de Juan José, y según otros autores han supuesto, quizá éste fuera el instigador de la redacción del texto.

Desde luego, el hecho de que Martínez trate de señalar de manera rotunda la valía de la pintura española, cuya valoración en su propia patria no es la que merece, no constituye una novedad en sí misma. Sin embargo, quizá sea importante poner de manifiesto que suele estar presente en autores que tratan de destacar precisamente la idiosincrasia del arte de su patria y de subrayar que es diferente y digno de valoración. En este sentido, podríamos recordar un pasaje verdaderamente elocuente de Philibert de l'Orme que dice prácticamente lo mismo que Martínez atribuye a Ribera: "He aquí lo consustancial (*le naturel*) al francés, que en un caso similar valora más a los artesanos y artífices de las naciones extranjeras que a los de su propia patria, ya que los considera más ingeniosos y excelentes"<sup>88</sup>.

Con todo, hay que matizar que existe una diferencia sustancial entre la propuesta de Martínez y la de Caramuel. El primero de ellos estaba dejando constancia de que existía una manera consustancial de pintar a la española, toda vez que llevaba a cabo una defensa de la pertinencia y la validez de esta opción artística, cuyas características había que valorar en sí mismas y que tenía la misma calidad y licitud que las vías elegidas por otras escuelas artísticas. Sin embargo, Caramuel estaba tratando de formular por escrito cuáles habían de ser las características que había de seguir la manera española de practicar la arquitectura.

---

<sup>88</sup> L'ORME: *Premier tome*, fol.27.

En este sentido es verdaderamente clarificador tener presente quiénes eran los destinatarios de su tratado. Como muy acerbamente señaló el profesor Bonet, Caramuel dirige sus esfuerzos intelectuales a un público erudito fascinado con el arte de la edificación<sup>89</sup>. Lo importante de esta cuestión es que, precisamente esta gente era quien tenía en sus manos la opción de poder cambiar el aspecto de la arquitectura española ya que, por una parte, implicaba a los mecenas y, por otra, a los arquitectos. En este sentido, los requerimientos de unos y los conocimientos aplicados al diseño por los otros serían los vehículos que permitirían que la arquitectura a la española preconizada en las páginas de nuestro tratadista llegaran a ser una realidad.

Sin embargo, y aun cuando sea verdaderamente elocuente la aparición de estos brotes textuales de nacionalismo artístico en las inmediaciones del círculo de Juan José de Austria, no creo que en el caso de Caramuel podamos estar ante una demostración de una elección política determinada, al menos no en lo concreto. Esto es, no creo que Caramuel pretendiera fundar una arquitectura al servicio de la legitimación de Juan José, sino que sus vínculos con la casa de Austria han de ser leídos en unos términos mucho más generales.

Las preferencias de Caramuel por la casa de Habsburgo son evidentes en su pensamiento, y su defensa de las mismas –ya lo hemos mencionado (III.3.1)– llegó a ponerlo en importantes disyuntivas durante las negociaciones de paz que cerraron el capítulo de la Guerra de los Treinta Años. Como ya hemos visto, tanto fue así que esto incluso le generó ciertas controversias con el Nuncio Extraordinario Fabio Chigi, el futuro papa Alejandro VII. Sus posiciones políticas ya son claras desde su primera madurez cuando publicó, por ejemplo, tratados de temática política que tenían que ver con la legitimidad de la casa de Austria en el trono portugués en un momento en que los movimientos que llevaron a su expulsión ya estaban en curso<sup>90</sup>.

Pero no por ello podemos ser reduccionistas y caer en la hipótesis de que Caramuel estuviera creando una arquitectura habsbúrgica, ni tampoco pensar que su proyecto suponía simplemente una oposición entre el paradigma vaticano y el

---

<sup>89</sup> BONET CORREA, A.: “Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del Barroco”, introducción a Caramuel: *Architectura*, XXI.

<sup>90</sup> CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Philippus Prudens Caroli V Imp. Filius Lusitaniae, Algarbiae, Indiae, Brasiliae Legitimus Rex Demonstratus*. Amberes: Balthasaris Moreti, 1639; *Respuesta al manifiesto del Reino de Portugal*. Amberes: Oficina Plantiniana de Balthasar Moreto, 1642

escurialense<sup>91</sup>. En realidad creo que se trata de una cuestión de orden mucho más general y que consiste en la creación de un modo arquitectónico nacional que toma como modelo el edificio más importante de la historia constructiva de España y que, asimismo, estaba vinculado con los Austrias.

Ni que decir tiene que la grandeza de la Casa de Habsburgo se ejemplifica a partir de un extraordinario reinado como fue el de Felipe II quien, a su vez, fue el arquitecto que habría diseñado el más importante edificio construido en España en su tiempo. Esta edificación cumplía todas las características que había de fundamentar la práctica arquitectónica ya que se vinculaba con Dios por su concepción, forma, lenguaje arquitectónico y práctica constructiva. Por ello había de ser un modelo para los arquitectos de su país. Pero lo importante aquí es que se estaba tratando de crear un paradigma a imitar con el fin de lograr una difusión de una imagen típicamente nacional regida por una serie de parámetros formales.

Sin embargo, más importante es aún que esto no se puede ver como una propuesta aislada, sino que ha de ser enmarcado en un contexto histórico en que en distintas ciudades y países europeos se estaban tratando de codificar y defender con el mayor número de argumentos posibles la existencia de especificidades concretas en su arquitectura. En este sentido, la propuesta de Caramuel no puede ser simplemente vista como una teoría puesta al servicio de una ideología política, ni como la defensa concreta de un paradigma constructivo en sí mismo, sino como la formulación clara de la existencia de un modelo que había de ser seguido fielmente con la finalidad de crear una imagen característica que definiera a su país, no en vano, en su tiempo esto estaba ocurriendo más o menos conscientemente en diversos puntos de Europa.

Como ya hemos visto, la creación de una teoría arquitectónica que exalte los valores nacionales tuvo un capital desarrollo en el siglo XVII como consecuencia de la creación de unos patrones visuales específicos que llevaban a específicas interpretaciones del lenguaje clásico. En este contexto concreto tiene que ser situada la propuesta de Caramuel quien, quizá consciente de los diversos lenguajes “nacionales”, trató de legitimar de manera teórica unas características y principios que habrían de regir el modo apropiado de aproximarse a la arquitectura para crear un modo hispánico. Basado en los grandes hitos de la casa reinante y del monarca en cuyo imperio no se

---

<sup>91</sup> Ésta última es la tesis defendida por FERNÁNDEZ-SANTOS, J.: “*Austriacus*” y “*Classicism hispanico more*: Juan De Caramuel’s Presence in Alexandrine Rome and Its Impact on His Architectural Theory”, AA 17 (2005), 137-165.

ponía el sol, concretizado en lo constructivo en el correcto corte de la piedra inherente al monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial y a otras construcciones españolas, legitimado asimismo por la correcta aplicación de las normas de la oblicuidad, y sancionado todo ello por el propio Dios, el proyecto de Caramuel supondría la afirmación textual de la posibilidad de construir un estilo español, que habría de difundirse por toda la nación y así poder añadir otro argumento más a la larga lista de éxitos por los que su patria habría de ser admirable.

En este sentido, y desde un punto de vista meramente práctico, quizá hubiera que entender el hecho de que Caramuel despoje a los órdenes arquitectónicos de sus valores modales como una insistencia en que en los edificios es más importante la fidelidad a unas formas que simplemente denotan un carácter autóctono, que los valores semánticos que la arquitectura puede portar. Así las cosas, su arquitectura “a la española” tendría más que ver con la aplicación de unas normas generales y un referente concreto que implican especificidades constructivas y visuales, que con discursos preocupados por otra cuestión y vinculados con la relación entre las formas y sus posibles significados.

Con todo, el estudio del tratado sobre materia arquitectónica de Caramuel no es, en el fondo, más que la profundización en el pensamiento de una única persona. A diferencia de los casos italianos de diversas ciudades italianas estudiadas anteriormente, o de la tradición francesa en la que la experiencia visual y las soluciones constructivas previas tenían mucho que ver con las propuestas realizadas en el siglo XVII, en el caso de Caramuel su respuesta es más una elección de tipo personal. Las primeras son el fruto de una experiencia visual y tienen mucho que ver con la exposición reiterada y creación de preferencias como consecuencia de las experiencias diarias en un entorno concreto. Sin embargo, la opción de nuestro tratadista encaja en otra problemática, ya que la cultura de cada individuo se puede construir, elegir y adaptar a las circunstancias<sup>92</sup>. En este sentido, y suponiendo que en el siglo XVII existiera una manera española de construir “a la española”, la teoría de la arquitectura escrita no nos da la clave para comprenderla, ya que el tratado de Caramuel es un *unicum* que, en realidad, más que relatar una situación trata de generarla con una perspectiva propia. En honor a la verdad hay que decir que sería interesante averiguar hasta qué punto esta teoría planteada por nuestro cisterciense se correspondía con la realidad, y hasta qué punto se llegó a ver El Escorial como el edificio ejemplar de la arquitectura española.

---

<sup>92</sup> Sobre este tema arroja luz BEDAUX; COOKE (ed.): *Sociobiology*.

Cabe recordar al respecto que en la primera traducción al castellano del texto de Perrault –en cuya edición francesa aparecía en la portada una alegoría de la arquitectura señalando un libro de Vitruvio y como telón de fondo edificaciones de su autor–, se convierte en un volumen con El Escorial y el propio monasterio al fondo. En este sentido, se mantendría la idea que Caramuel defendía encarnecidamente de que El Escorial es el libro en el que los arquitectos españoles han de estudiar la arquitectura. Sin embargo, ésta es otra historia bien diferente cuyo desarrollo excedería con mucho las intenciones y los límites de este trabajo.





## **V.- CONCLUSIÓN**



En las páginas anteriores se ha tratado de llevar a cabo un estudio de la Teoría de la Arquitectura de Caramuel a partir de su tratado sobre este tema. Si bien es cierto que considero que la Historia de la Teoría de la Arquitectura no tiene como único objeto el estudio de textos sino que también puede ser analizada a partir de los propios edificios, en este caso se ha llevado a cabo una investigación más canónica a partir de una publicación.

Desde un punto de vista puramente metodológico, y habida cuenta que a día de hoy los distintos historiadores del arte no hemos sido capaces de llegar a un acuerdo sobre una metodología de validez universal para el estudio de la materia, toda vez que hemos podido comprobar las lagunas que cada uno de los distintos métodos existentes son incapaces de solventar, se ha decidido prescindir de todo método de manera explícita, si bien nos hemos servido de los resultados alcanzados por diversas metodologías a un nivel puramente informativo.

En este sentido se ha tratado de llevar a cabo una reducción a los elementos incontestables, esto es, que Caramuel fue un ser humano, que vivió en un tiempo determinado –cuya Historia tampoco se puede escribir de manera absolutamente objetiva–, y que publicó casi al final de su vida un tratado arquitectónico en el que dejaba constancia de su pensamiento sobre dicha cuestión.

Este texto, por otra parte, tiene que estudiarse en el marco de una tradición de larga duración, cuyo origen habría que rastrear ya en el mundo clásico y que sufrió una convulsión tras la profundización en el texto vitruviano que se llevó a cabo a partir del siglo XV. Por ello se ha considerado oportuno iniciar el estudio partiendo de la disección de los puntos tradicionales presentes en este escrito y las cuestiones en que Caramuel resulta absolutamente original.

Así las cosas, la primera conclusión importante es que el tratado que este cisterciense publica rompe con la tradición más puramente vitruviana en cuanto a su planteamiento inicial, ya que funde en un mismo libro dos tipologías de tratado; por una parte los textos exegéticos que pretendían averiguar cuál había sido la imagen del Templo de Salomón, y por otra la tratadística arquitectónica de raigambre más clásica y que tomaba como punto de partida el texto del tratadista romano, en muchos casos cotejándolo con los vestigios de la Antigüedad que el azar y el paso del tiempo permitían conocer.

Desde un punto de vista meramente analítico, se ha tratado de profundizar en los tres elementos clave para la comprensión de la Teoría de la Arquitectura de Caramuel, y

que son, en primer lugar, el Templo y su proyección escurialense, en segundo, la arquitectura recta, y finalmente, la arquitectura oblicua. La importancia de estas tres cuestiones es tal que el propio autor ya los pone de manifiesto en el título de su tratado.

Desarrollándolas por orden, la importancia de incluir una larga introducción que trate de abundar sobre la imagen del Templo de Jerusalén, tiene que ser entendida como un medio de intentar sancionar y legitimar la práctica arquitectónica a partir del paradigma divino, y en última instancia, la consideración social de la profesión y quien la practica. Es evidente que para un monje, obispo y doctor en Teología, no se podría sino considerar que las obras divinas eran perfectas y, en consecuencia, un punto de partida indiscutible para el desarrollo de una determinada actividad.

Su interpretación formal de la cuestión parte de un profundo estudio de la Biblia y los trabajos exegéticos que otros estudiosos habían llevado a cabo antes que él. En este sentido, y confiriendo a las Sagradas Escrituras la prebenda de la infalibilidad, Caramuel efectúa su reconstrucción que, por otra parte, no aporta grandes novedades en cuanto respecta a las características generales del edificio. Su visión suscribe en líneas generales la propuesta de Jacob Judá León, que conocería por medio de la traducción latina de Saubert, y se opone en numerosas ocasiones a la de los padres jesuitas Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando.

Al margen de la reconstrucción de las columnas del Templo, en que Caramuel adopta una postura muy personal, es interesante su proposición de un carácter oblicuo en las ventanas del Templo. En este sentido, y habida cuenta de su novedosa propuesta teórica que concierne a la aplicación de la oblicuidad en la arquitectura, casi parece obvio que postule esta premisa que, por otra parte, se basaba en la tradición. Si bien no lo justifica con detenimiento, su interpretación ancla sus fundamentos en fragmentos de la Vulgata de difícil traducción.

Esta presencia de lo salomónico tiene que ser entendida en el caldo de cultivo de una serie de trabajos exegéticos cuya finalidad era el conocimiento del único edificio que Dios habría diseñado. Una tradición que contaba con un notable desarrollo en tiempos de Caramuel, especialmente en España, entendía a partir del libro de *Sabiduría* (9,8) y otros fragmentos recogidos principalmente en *Reyes* y *Crónicas* que Dios había mandado edificar el Templo hierosolimitano siguiendo las proporciones que él mismo habría dado a Moisés en el Sinaí para la Morada, tal y como lo relata el *Éxodo*.

Esta tradición se fundió en la España de finales del siglo XVI con otra que entendía que El Escorial tenía que ser considerado un émulo del Templo, llegando a

haber textos que narran su construcción a partir de recursos literarios presentes en los libros bíblicos, tales como “[e]l templo se construyó con piedra tallada en la cantera, de modo que durante la construcción no se escucharon martillos, sierras ni instrumentos de hierro” (*IRe* 6,7). De esta manera, y si bien el Templo sería un edificio perfecto que se habría perdido y, por tanto, no podría ser tomado como ejemplo a seguir para proyectar correctamente la arquitectura, El Escorial era en la tierra el edificio que más se aproximaba al diseño divino y, en este sentido, habría de ser un verdadero texto en el que leer y aprender el modo correcto de diseñar una construcción y, en última instancia, un modo de aprender de la divinidad.

Entre los mitos que se crearon en torno a El Escorial también a finales del siglo XVI estuvo el de considerar al rey Felipe II su diseñador y Caramuel se suma a esta tradición. Y al margen de la admiración que el monasterio jerónimo pudiera provocar en él por razones puramente visuales, su alegato de la excelencia del mismo y el panegírico efectuado del monarca que supuestamente lo habría diseñado lo hay que enmarcar dentro de un contexto político que convierte a nuestro cisterciense en un ferviente defensor de la casa de Habsburgo. Toda esta base ideológica se podría traducir en términos arquitectónicos en el uso del lenguaje clásico de raigambre textual vitruviana, no en vano son evidentes los valores clásicos de El Escorial, toda vez que en su alegato de la excelencia de los conocimientos arquitectónicos de Felipe II, a quien Caramuel llega a llamar el “Vitruvio español”.

En este sentido, el monasterio jerónimo habría de convertirse en un referente a estudiar para llevar a cabo una buena ejecución de la práctica arquitectónica, algo que en la España que conoció Caramuel había sucedido, habida cuenta del notable éxito de esta empresa arquitectónica y su alargada sombra en numerosos edificios de su tiempo, principalmente en la mitad Norte de la Península.

Asimismo, la excelencia de El Escorial, amén de la vinculación con el prototipo bíblico y su perfección clasicista de raigambre vitruviana, vendría ratificada por la aplicación de las normas de la oblicuidad en su construcción. Esta idea, más sugerida que demostrada, entra en relación con el papel de la estereotomía en las edificaciones españolas y se vincula indiscutiblemente con una tradición vernácula que se ve consagrada y que se opone a otras respuestas constructivas. Las alusiones caramuelianas a este tema inciden en la perfección del corte de la piedra y la ejecución de ciertos arcos del monasterio.

En este sentido, el estudio de El Escorial se convierte en una tarea obligada para aquéllos que quieran conocer el modo correcto de ejecutar la arquitectura ya que combina las enseñanzas divinas –y por ende, un modo de aproximarse a su conocimiento– con los modos constructivos a la clásica específicos de su tiempo, y que en el fondo y en cierto modo también estarían legitimados, a partir de Prado y Villalpando, a través del valor primordial de raigambre celestial conferido a las columnas del Templo.

Por otra parte, en la exposición temática del concepto de “arquitectura recta” Caramuel desarrolla los aspectos habituales en la Teoría de la Arquitectura de raigambre vitruviana. En este sentido, sus aportaciones se centran en dos temáticas bien diferenciadas; por una parte cuestiones en relación a la definición de conceptos vinculados con la arquitectura y el arquitecto, y por otra –y con un especial interés por parte de su autor– en los órdenes arquitectónicos.

La primera de ellas es la menos original, habida cuenta que en general maneja conceptos previos a los que, en muchos casos, se adhiere prácticamente sin ambages. Su definición de arquitectura en términos absolutamente abstractos es verdaderamente simple, de claro eco vitruviano y amplia presencia en sus comentaristas, y queda formulada en los siguientes términos: “la arquitectura es el arte de construir”. Con todo, en esta concepción incluye el matiz albertiano de diferenciar entre las atribuciones del arquitecto en tanto que cerebro que idea un proyecto y del albañil en tanto que ejecutor de tal propuesta.

Esta afirmación se ve matizada en la propuesta de Caramuel por la concepción de Dios como primer arquitecto, temática que emplea asimismo para insistir en la legitimidad de la disciplina, digna de ser practicada por el Supremo Creador. Dicha idea no es novedosa en sí misma, pero sí lo es en el contexto de un tratado de arquitectura. En la tratadística previa este dato que vinculaba a Dios con la construcción se solía simplemente citar en tanto que principio de autoridad, y así lo hicieron Philibert de l’Orme, Vincenzo Scamozzi o Pietro Antonio Barca. Sin embargo, la novedad aportada por Caramuel consiste en plantear esta cuestión como un principio generativo-discursivo dentro de un tratado arquitectónico, poniendo a la divinidad por encima de cualquier otro postulado posible y, a partir de ahí, infiere una serie de cuestiones, entre ellas la consideración social que merece la disciplina.

Esto es así porque, partiendo de la premisa de que el único texto que no es susceptible de error es *La Biblia*, Caramuel considera que Dios fue no sólo el primer

arquitecto ya que construyó el mundo, que “es un gran templo”, sino que además considera que fue el primer arquitecto *de facto* ya que practicó la arquitectura militar habida cuenta que el Paraíso estaba fortificado. La inclusión de la arquitectura militar en un tratado no es una novedad, ya que incluso Vitruvio había dedicado sucintas palabras al tema, y ciertos autores del siglo XV como Alberti, Francesco di Giorgio o Filarete hacían ciertas alusiones al mismo. Asimismo y en el siglo XVI, Cataneo destacó en la inclusión de la temática militar en tratados arquitectónicos de raigambre vitruviana. Frente a eso, y a partir del nacimiento de la denominada “guerra moderna”, hubo autores especializados en teoría de la fortificación y la defensa a partir de textos antiguos que estudiaban las ciencias bélicas. Pues bien, Caramuel conocía ambas propuestas y añade a ello la consideración de Dios como primer arquitecto militar con el fin de legitimar una disciplina que conocía a nivel teórico debido al magisterio paterno y a sus preocupaciones intelectuales y asimismo a nivel práctico, ya que él mismo había contribuido, por ejemplo, a la fortificación de Lovaina en 1635. Caramuel añade a este argumentario la propuesta de que el Templo de Jerusalén constituía otra casuística proyectada por Dios y que estaba fortificado.

También en cuanto respecta a la consideración social del arquitecto, Caramuel se adhiere a la propuesta que daba en considerar que la nobleza de la disciplina era tal que los príncipes la practicaban. Al margen de otros ejemplos traídos a colación, nuestro cisterciense se adhiere a la tradición surgida en el siglo XVI según la que Felipe II había sido el arquitecto que diseñó El Escorial, y que tiene su parte de realidad en el sentido de que el monarca supervisó e informó sobre multitud de proyectos. Con todo, la argumentación más bíblica que esgrime Caramuel continúa con otra tradición de finales del siglo XVI y que establecía el paralelismo entre Felipe y Salomón, consecuencia de una de la primera mitad del siglo que había hecho lo propio con los progenitores de ambos.

En relación a la formación del arquitecto en la tratadística arquitectónica anterior, considera la importancia de la más estrictamente vitruviana, sobre todo a partir de las visiones del siglo XVI en la península italiana y sus poco originales epígonos milaneses del Seiscientos. Asimismo, y fuera de este territorio, el inglés y post-serliano tratado de Wotton, la obra sobre fortificaciones de Marolois y el *Curso matemático* del también francés Milliet de Chales, constituyen las excepciones que, en cuanto a su contenido más estrictamente vinculado con la tradición vitruviana, están verdaderamente próximas a la línea previamente definida.



Al margen de la formación en otras cuestiones humanísticas y las cualidades morales que debe tener el arquitecto, Caramuel incide en la importancia de sus conocimientos matemáticos, esgrimiendo entre otras cosas justificaciones teológicas para ello.

En cuanto respecta a la finalidad de la arquitectura, su teoría es poco original y repite la tríada vitruviana de *utilitas*, *venustas* y *firmitas*, traducida por “comodidad”, “hermosura” y “perpetuidad” o “eternidad”, considerando que éste es el orden adecuado en la gradación de su importancia a la hora de acometer un proyecto arquitectónico. Asimismo la “hermosura” del edificio, se pone en relación con el cuerpo humano, pero no sólo desde el planteamiento de la filosofía griega que recogió Vitruvio, sino también a partir de la idea del cuerpo humano como creación realizada a imagen y semejanza de Dios. Con todo, en ciertos casos casi llega a subvertir su propia propuesta para incidir de una manera especial en la importancia de la “eternidad”, a través de la apelación a la importancia de que los edificios estén contruidos para durar. En este sentido, su argumentario vuelve la vista en una nueva ocasión hacia la arquitectura divina, al considerar, por una parte, que la proporción de las columnas del Templo de Salomón no es esbelta pero sí responde a esta categoría y que lo mismo ocurre en el caso de la arquitectura militar, también vinculada con Dios. Asimismo, utiliza este criterio de juicio para calificar el orden toscano y el gótico.

Sobre el origen de la arquitectura, se adhiere a la propuesta vitruviana de la petrificación de la madera y la cabaña. Entiende, en todo caso, que existió una historia progresiva de la arquitectura según la cual nació en Asia, floreció en Grecia y alcanzó su madurez en Roma (hasta aquí es Alberti), que Bramante recuperó (lugar común en los escritos post-bramantescos) y que culminó en El Escorial.

En cuanto a su desarrollo de la idea del modo de ejecutar correctamente la arquitectura, incide en la importancia del lenguaje clásico. En este sentido, todas aquellas construcciones que siguiesen este amplio concepto, estarían –en mayor o menor medida– bien realizadas. Asimismo suscribe la idea renacentista de la imitación de la Antigüedad –entendido el término en los mismo parámetros en que se hacía en aquellas fechas–, y la funde con la sanción divina del paradigma clásico que habían llevado a cabo los padres Prado y Villalpando en su reconstrucción del Templo de Salomón, cuyo correlato terrenal se materializaba en El Escorial.

En todo caso, y por esta valoración positiva de toda la arquitectura que utiliza el lenguaje clásico, aprueba tanto las obras más novedosas contruidas en su tiempo

cuanto aquéllas que tienen un mayor apego a la tradición libresca post-quinientista, matizando únicamente que tanto para unos como para otros arquitectos, el monasterio madrileño habría de ser un referente en el que aprender y perfeccionar sus conocimientos de la disciplina. Esta consideración se enmarca dentro de su propuesta de la idea progresiva de la arquitectura y de la defensa de la libertad creadora, que formula en los siguientes términos: “no hay arte que no sea infinito, ninguna se puede agotar; ninguna puede llegar al fin” y “mudados los tiempos se mudan también todas las cosas”.

Con todo, y al margen del claro apego a la tradición presente en la mayoría de las conclusiones previas, Caramuel considera que la temática principal de los libros sobre arquitectura son las columnas. En este sentido, propone la existencia de once órdenes distintos: tirio, toscano, dórico, jónico, corintio, compuesto, ático, mosaico, atlántico, paraníptico y gótico.

Al haber fusionado dos modelos de libro sobre arquitectura, esto es, el tradicional tratado de raigambre vitruviana con los textos exegéticos que buscaban averiguar cuáles eran las formas del edificio hierosolimitano diseñado por Dios, Caramuel incluye las columnas del Templo de Salomón como un orden con entidad propia, el tirio. Al margen de otras propuestas de reconstrucción en textos exegéticos, Caramuel recurre a *La Biblia* como fuente incontestable, partiendo asimismo de la tradición eclesiástica sentada por Eusebio de Cesarea según la cual no hay contradicciones en los textos recogidos en dicho libro. Las aportaciones de Flavio Josefo también fueron tenidas en cuenta en aspectos no relatados en el Antiguo Testamento. En su reconstrucción de este orden se desmarca por completo de la tradición que consideraba que los fustes torsos conservados en el Vaticano procedían del Templo. Así las cosas, entiende que el tirio es un orden de fuste recto, quizá estriado. Asimismo considera que su proporción sería de 1 a 5, demostrando en esto el calado que tenía en su concepción de la arquitectura la tradición vitruviana, ya que en las Sagradas Escrituras no se indica en ningún momento que existiera una correlación numérica exacta entre el fuste de la columna y su altura. Reconstruye, además, sus dimensiones a partir de un verdadero funambulismo numérico y les atribuye un doble capitel. Asimismo, recurre al criterio estético ya mencionado según el cual la robustez de las columnas es lo más racional ya que implica una mayor durabilidad.

En cuanto respecta a los órdenes clásicos y sus dimensiones, sigue la poco exitosa propuesta serliana de considerar que sus proporciones crecen progresivamente de los seis a los diez diámetros. En relación al toscano, incide en la robustez como

principio constructivo legítimo ya que está vinculado con la participación divina en la arquitectura militar, considera que su origen está en Etruria (identificada con Toscana) y admite su inclusión en el conjunto de los órdenes, tal y como ocurrió a partir del texto de Serlio. El dórico, nacido en la Doria de Doro, sería la transposición pétreo de la arquitectura lúnea, ideas de clara reminiscencia vitruviana. Sus disquisiciones específicas sobre este orden no son llamativas, excepción hecha de la decoración de las metopas, cuya temática habría de ser cristiana. En el caso del jónico, sus referentes son principalmente vitruvianos, si bien su propuesta más llamativa tiene que ver con la curvatura de la voluta jónica, elaborando un tema que el romano había dejado poco definida y sobre la que en 1649 Nicolaus Goldmann había publicado un importante tratado que Caramuel conocía. Así las cosas, nuestro cisterciense propone la posibilidad de la existencia de más de diecisiete tipos de delineación correcta de este orden, las más curiosas de ellas tienen las líneas rectas y el núcleo oval como principio generador, y dan constancia de su preocupación por cuestiones de geometría y percepción. El corintio, orden con una clara autonomía en tanto que tal a partir de Alberti, también se teoriza teniendo en cuenta cuestiones de percepción en relación a la observación de su capitel. En cuanto al quinto de los órdenes que en el Renacimiento conformó la lista de los clásicos, el compuesto, su aportación formal es escasa y contradictoria, ya que Caramuel contraviene su propuesta de los diez diámetros al sostener en alguna ocasión que se trataba de nueve.

El cisterciense prescinde por completo de la teoría del decoro tal y como la había propuesto Vitruvio y de su reformulación cristiana en la Roma de inicios del siglo XVI recogida por escrito en primer lugar, al menos que nos quede constancia, por Serlio. Según su visión, el uso de cada orden responde a cuestiones de tipo económico en relación con la disponibilidad pecuniaria del promotor. En este sentido trata de dar una explicación racional a la falta de sistematicidad en la Historia de la Arquitectura de la aplicación de estos preceptos (humanos, no divinos) y reafirma su tesis de la libertad en relación a la aplicación de las normas sólo en aquellos casos en que sea posible. La única aplicación decorosa a la que hace alusión sería el uso del Toscano “para edificar casas de rusticos y labradores”.

Con todo, Caramuel es consciente de las proyecciones que se realizaron sobre los elementos sustentantes y que vinculan las columnas y los cuerpos humanos. En este sentido identifica el toscano con un rústico, el dórico con un capitán, el jónico con una mujer de mediana edad, el corintio con una doncella y el compuesto con una prostituta.

Para todo ello parte de la premisa consuetudinariamente aceptada en la tratadística desde Vitruvio que relacionaba el tamaño de los pies con los seres humanos a los que se refería cada columna. Sin embargo, su propuesta ha de ser vista como una interpretación realizada a partir de la visión inglesa de John Shute, que posteriormente matizó Henry Wotton.

Al hilo de esta cuestión y como consecuencia del peso de esta tradición, Caramuel llega a poner dos cuerpos humanos en relación con las columnas del Templo de Jerusalén, que han de ser interpretadas como Jirán de Tiro y Salomón.

La otra parte de la historia que vinculaba las columnas y los cuerpos y cuyo referente textual vuelve a ser Vitruvio tiene que ver con las cariátides y los atlantes. En este sentido, Caramuel identifica dos órdenes arquitectónicos antropomórficos, a saber, el Atlántico y el Paranífico. El Atlántico sería una amalgama que incluiría todas aquellas figuras masculinas o femeninas que, o bien situadas sobre un estípite, o bien suplantando una columna, realizaran una función sustentante. Sus referentes, además de Vitruvio y los comentarios de Philandrier a nivel textual, habría que buscarlos en la intención del autor de sistematizar unos elementos que habría conocido en la arquitectura de su tiempo, principal pero no únicamente en el Norte y Centro de Europa. Con todo, a nivel textual existe un referente moderno y admirado por Caramuel: el padre jesuita Jean-François Milliet de Chales. El orden Paranífico, típicamente moderno, se emplearía cuando en una superposición de órdenes se quisiera colocar uno sobre el compuesto que estuviera representado por una figura femenina. De este modo, el Atlántico podría sustentar otros órdenes femeninos –jónico, corintio o compuesto– y el Paranífico sería un orden extremadamente femenino que no podría ejercer función de sustentante.

El Mosaico y el Ático no constituirían órdenes propiamente dichos, sino “géneros de columnas”, habida cuenta que pueden dotarse de los cinco capiteles clásicos y, el Mosaico incluso podría sustentar un orden gótico. El hecho de que no constituyan órdenes radica en que se trata simplemente de tipologías de fuste, la primera entorchada y la segunda cuadrangular. El Mosaico sería la respuesta al problema que surgía al considerar que las columnas del Templo de Salomón no tenían el fuste entorchado, y por ello se engloban bajo esta etiqueta ya que Caramuel entiende que tuvieron su origen en la tierra de Moisés. La inclusión del Ático como orden (o género) supone la respuesta a un problema que en la Teoría de la Arquitectura había dejado sin

respuesta Vitruvio, sobre el que abundó mínimamente Plinio y divagaron posteriormente diversos tratadistas del Renacimiento.

La inclusión del Gótico como orden con entidad propia supone una novedad en la Historia de la Teoría de la Arquitectura. Caramuel sigue la opinión que sostenía que era el modo constructivo de los pueblos bárbaros que habían dominado el Sur de Europa e instauraron sus toscos modos de edificación a partir del fin del Imperio Romano. Aunque su consideración se sitúa por debajo de los anteriormente citados, habida cuenta que no seguía los dictámenes de la construcción *all'antica*, es apreciado por cuestiones de estabilidad, solidez y durabilidad a las que ya se aludió. Asimismo es un modo constructivo que en el momento en que Caramuel escribía su tratado todavía estaba en uso, de manera clara y explícita en edificios como el Duomo de Milán o San Petronio de Bolonia, o de manera implícita en algunas aplicaciones estereotómicas de la arquitectura española, de raigambre medieval. Asimismo, Caramuel conocería perfectamente este tipo de construcciones por su periplo vital y por la publicación del libro de Fernando de la Torre Farfán realizada con motivo de la canonización del rey Fernando III en la catedral hispalense. En todo caso, su inclusión en un tratado casi parece responder a un intento de crear un catálogo razonado y más o menos sistemático de las distintas modalidades constructivas existentes —que conocería por su itinerante vida— aun cuando se realicen juicios de valor sobre ellas.

En este sentido, y por la falta de coherencia entre la definición de orden que postula Caramuel en abstracto y lo que expone, parece más sensato considerar que su visión de los órdenes responde más a la intencionalidad de crear un conjunto que a una verdadera sistematización. Hay que notar que la tríada dórico, jónico, corintio estaba prácticamente sancionada desde Vitruvio, aun cuando el corintio fuera matizable. El toscano lo consagró Serlio y el compuesto fue entrando paulatinamente y tras el propio Serlio en el sistema. Con todo, había elementos en la Historia de la Arquitectura difíciles de encajar, tales como las columnas de fuste torso que, además, Vignola había incluido en su tratado sin explicaciones suficientes. Asimismo, el estudio de las ruinas, la creación de nuevos órdenes desde Philibert de l'Orme y la visión de los jesuitas Prado y Villalpando del orden salomónico como tipología primordial de la que derivaban los demás había puesto en cuestión la validez de un sistema cerrado que entendía que los órdenes eran cinco y al que el Renacimiento había dedicado verdaderos esfuerzos intelectuales.

Con todos estos datos presentes y partiendo de la premisa de que cualquier argumentación humana podía ser falible, Caramuel propuso su visión de las columnas del Templo, de las proporciones de los cinco clásicos, los dos géneros, los dos antropomórficos y el gótico. Al hacer esto y haber definido el orden siguiendo a Osio como “un conjunto de partes proporcionales entre sí, cuyas divisiones forman un bello cuerpo entero que satisface a quien los mira”, incurre en una contradicción ya que esta definición no es aplicable a todos los órdenes. Sólo los cinco clásicos y, como mucho el tirio encajan, ya que en los restantes no hay relación proporcional alguna entre sus partes; los géneros ni siquiera son un conjunto de partes, sino simplemente unos fustes; lo mismo se puede decir de los antropomórficos; y además desconocemos tanto las proporciones como los elementos que integran el gótico que, a mayores, no puede ser bello por definición.

Así las cosas, y habida cuenta que no podemos considerar esto como un sistema integral y coherente, parece más sensato entender que los órdenes son un conjunto cuyo objetivo es ilustrar a un determinado tipo de lector. Por ello y por el peso de la Historia Sagrada, empieza con el orden diseñado por Dios para el Templo, sigue por los clásicos y concluye con el Gótico.

En todo caso, el paso del tiempo no hará justicia a su originalidad, que será duramente juzgada y severamente criticada, como consecuencia de una involución hacia preceptos de cuño eminentemente clasiquizante que hará que los arquitectos y los teóricos se vuelvan a obsesionar con las piedras antiguas y los cinco órdenes, cuya existencia ya era casi imposible de negar.

Pasando al tercer aspecto de su pensamiento sobre materia arquitectónica, Caramuel entiende por arquitectura oblicua la modalidad de esta disciplina que trata sobre el modo en que se han de dibujar y disponer aquellos elementos constructivos cuyo trazado no se realiza siguiendo los ángulos rectos y que considera, en consecuencia, que éstos habrían de deformarse siguiendo unas normas determinadas para así adecuarse a la forma que deben adoptar y la superficie que han de ocupar para poder ser percibidos de manera correcta desde el punto de vista más lógico y natural. Si bien es cierto que en algunos casos se habían aplicado las normas de la oblicuidad en lo construido, entiende el cisterciense que nunca se había teorizado al respecto y, en este sentido, reivindica la originalidad de su aportación.

A un nivel puramente textual y nominalista, ya Philibert de l'Orme utilizaba el término “oblicuo” para referirse a ciertos muros o líneas con este sesgo, si bien sería el

padre jesuita Jean-Charles de la Faille el primero en hablar de “arquitectura oblicua” en un opúsculo no publicado.

Los referentes directos para la propuesta de Caramuel han de situarse directamente –y así lo hace él mismo– en la arquitectura española preocupada por el corte de la piedra. De una manera más específica el obispo de Vigevano alude a las construcciones de la orden del Císter y, sobre todo, al monasterio en que él profesó: el vallisoletano de La Espina.

Las concordancias que se han establecido entre su propuesta teórica y la estereotomía andaluza a través de Alonso de Vandelvira no parecen sostenibles por razones históricas. Lo mismo ocurre con los vínculos que se han propuesto –y que exceden lo nominal– entre su propuesta y la de Jean-Charles de la Faille. Aquéllos que lo han tratado de poner en relación con la geometría de Girard Desargues tampoco se sostienen, en este caso por razones conceptuales. Lo que el francés buscaba era un sistema puramente geométrico y universal para solucionar problemas constructivos relacionados con la estereotomía. De la misma manera parecen incorrectas las vinculaciones que se han tratado de establecer entre la arquitectura oblicua y la anamorfosis. Mientras que ésta última trataba de crear un juego visual en el que la representación de la realidad parece distorsionada a menos que se observe desde un determinado punto de vista prefijado y que no se corresponde con el más lógico ni habitual, la arquitectura oblicua trata de hacer las modificaciones lógicas en la arquitectura para que, siendo observada desde el punto de vista más racional no se produzcan incongruencias como consecuencia de los engaños a que nos puede someter nuestra visión. La influencia de los monjes mínimos en la arquitectura de Borromini, concretamente en el *Palazzo Spada*, tampoco constituyen una solución idéntica a la propuesta por Caramuel. Mientras que la pretensión del genial arquitecto intentaba engañar los ojos de quien observa su obra –quizá con una idea moralizadora–, Caramuel trataba precisamente de evitar los engaños a que nos puede someter nuestra visión.

La presencia de Caramuel en los más destacados círculos arquitectónicos de la Roma de mediados del siglo XVII podrían ser el nexo para explicar la posible influencia del pensamiento del cisterciense en la práctica constructiva de Bernini posterior a 1655, en obras como la plaza de San Pedro, San Andrés del Quirinal o Santa María de la Asunción en Ariccia.

Con todo, y aunque vieran la luz en 1678, las ideas de Caramuel sobre la arquitectura oblicua son previas a su paso por la Ciudad Eterna y anclan sus raíces

directamente en la arquitectura española, tierra que abandonaría definitivamente hacia 1632.

La principal justificación esgrimida para la legitimación de la arquitectura oblicua pasa, una vez más, por el recurso de autoridad de mencionar a Dios entre sus practicantes. Esto es así porque, por una parte, Yahvé utilizó líneas oblicuas en la Creación. En segundo lugar porque, siguiendo una tradición de traducción de la Vulgata, considera que las ventanas del Templo de Salomón aplicaban las normas de la oblicuidad. Asimismo, Caramuel cita debajo de un proyecto oblicuo una elocuente frase tomada del libro de *Proverbios* (8,29), concretamente del discurso sobre la Sabiduría Creadora. El correlato terrenal, situado en El Escorial, guardaba asimismo y no por casualidad las leyes de la arquitectura oblicua. Concretamente lo ejemplifica a través de ciertos arcos “en viaje”, algo que elocuentemente afirma no haber visto en Flandes, Italia ni Alemania, pero sí en España.

En su tratado no expone un método de validez universal para la aplicación de las normas de la oblicuidad, sino que lo ilustra por medio de elocuentes ejemplos. Éstos se concretizan en planes centralizados y elementos dispuestos en situaciones distintas de la ortogonal. En el caso de los planes centrales, tales como el círculo o el octógono, sugiere deformaciones de basas y columnas. En los planes centralizados tensionados, los óvalos, las deformaciones son las mismas y responden a la necesidad de que un espectador situado en el punto de vista privilegiado, el centro, perciba los distintos elementos como si fueran idénticos. En el caso de las superficies inclinadas, ejemplifica la problemática con escaleras y balaustradas, dando prototipos para su correcto trazado, evitando el uso de cuñas en sus extremos superior e inferior, tal y como había sugerido Vitruvio (*De architectura*, VIII, 5).

Si bien los problemas de deformación y percepción de elementos arquitectónicos eran un lugar común en la práctica edilicia y constituían un tema de debate intelectual, arquitectónico, matemático y filosófico en los tiempos de Caramuel, su propuesta responde a pautas no sólo constructivas, sino también teológicas.

Análisis específicos a parte, toda la teoría arquitectónica de nuestro cisterciense gravita en torno a un tema fundamental, y es el recurso a la divinidad para legitimar cada una de sus visiones arquitectónicas. Por una parte, ya se ha dicho, Caramuel no dedica a la reconstrucción del Templo todos los esfuerzos intelectuales que queríamos, pero sin embargo introduce el tema en un tratado. Asimismo, El Escorial, que se convierte en el tema arquitectónico paradigmático viene a ser una visión moderna del



Templo, y por tanto, está directamente vinculado con Dios. En tercer lugar, y centrándonos en la arquitectura recta, el discurso se repite. Los orígenes de la arquitectura estaban directamente vinculados con Dios, tanto en el caso de la civil como en el de la militar, toda vez que esto generaba una concepción social de la figura del arquitecto que había de ser considerada positivamente. De la misma manera, los órdenes arquitectónicos quedaban imbuidos de este espíritu ya que, aunque el orden del Templo no se conciba como un orden primordial y generador de los demás como en Villalpando, el hecho es que para Caramuel el primer orden en cuanto respecta a su antigüedad es el que Dios utilizó precisamente en el Templo. La gran novedad teórica de su tratado, la arquitectura oblicua, en el fondo también es obra de Dios, ya que Él la utilizó en los cielos, toda vez que en el Templo, y por ende, se manifestaría también en El Escorial por razones no demasiado evidentes.

En fin, la conclusión es que toda la arquitectura según la visión de Caramuel, y sobre todo la arquitectura ideal, concretizada y manifestada en El Escorial, estaba justificada por su directa vinculación con la temática divina.

Sin embargo, en su propuesta hay algo más, ya que el paradigmático ejemplo madrileño se convierte en un modelo a seguir por los arquitectos pero con la intención de crear un modo arquitectónico característicamente español.

En el contexto de la tratadística sobre materia arquitectónica del siglo XVII, el tratado de Caramuel se muestra como uno de los más novedosos, originales y complejos escritos que llegaron a ser publicados. La teorización sobre el texto de Vitruvio en España no fue excesivamente prolija, mientras que en la península italiana no alcanza las cotas cualitativas de los textos de la centuria anterior. Con todo, en el siglo XVII se asiste a un proceso en la arquitectura —que se puede asimismo ratificar en ciertos pasajes de la tratadística— de ensimismamiento, y que he tratado de explicar en los casos de Francia e Italia como una especie de “nacionalismo cerebral”, consecuencia de la configuración neuronal de los arquitectos.

En el caso concreto de Caramuel, su contribución a esta cuestión adquiere unos tintes más racionales e intencionados, ya que su tratado constituye un verdadero alegato del modo en que había de ser construida una arquitectura que fuera típicamente española. Coincidiendo cronológicamente con reivindicaciones parecidas en la teoría de la pintura del Siglo de Oro, la sugerencia de nuestro cisterciense de tomar El Escorial como modelo en el que aprender arquitectura no sólo implica la proposición de un paradigma sancionado teológicamente que ayudaría a reflexionar y aprender de la

perfección divina, sino que constituye un modelo pragmático en que los diseñadores debían fijar su vista a la hora de llevar a cabo sus proyectos. Este edificio resumía todo tipo de perfecciones ya que emulaba el Templo, estaba construido con un lenguaje clásico y, asimismo, seguía los dictados de la arquitectura oblicua.

Así las cosas, si los arquitectos seguían estos dictados, y los mecenas encargaban edificios que siguieran estas directrices, se llevaría a cabo una verdadera “arquitectura a la española” que por su concepción, forma, lenguaje arquitectónico y práctica constructiva, estaría directamente sancionada por Dios. Esta propuesta, que entronca con una de las principales cuestiones de la arquitectura del siglo XVII, como es la creación de arquitecturas nacionales, adquiriría en el modelo español una materialización que estaba basada en los grandes hitos de la casa reinante y del monarca en cuyo imperio no se ponía el sol, que se concretizaba en lo constructivo en el correcto corte de la piedra inherente al monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial y a otras construcciones españolas, que se legitimaba asimismo por la correcta aplicación de las normas de la oblicuidad, y que estaba sancionado por el propio Dios, de manera tal que el proyecto de Caramuel supondría la afirmación textual de la posibilidad de construir un estilo hispano, que habría de difundirse por toda la nación y así poder añadir otro argumento más a la larga lista de éxitos por los que su patria habría de ser admirable.



## **VI.- BIBLIOGRAFÍA**



## 1.- ABREVIATURAS DE LOS LIBROS DE *LA BIBLIA*

Ab	Abdías	Lc	Evangelio según San Lucas
Ag	Ageo	Lm	Lamentaciones
Am	Amós	Lv	Levítico
Ap	Apocalipsis		
Ba	Baruc	1M	Libro primero de los Macabeos
1Co	1ª epístola a los Corintios	2M	Libro segundo de los Macabeos
2Co	2ª epístola a los Corintios	Mc	Evangelio según San Marcos
Col	Epístola a los Colosenses	Mi	Miqueas
1Cro	Libro primero de Crónicas	MI	Malaquías
2Cro	Libro segundo de Crónicas	Mt	Evangelio según San Mateo
Ct	Cantar de los Cantares		
Dn	Daniel	Na	Nahum
Dt	Deuteronomio	Ne	Nehemías
		Nm	Números
		Os	Oseas
Ef	Epístola a los Efesios	1P	1ª epístola de San Pedro
Esd	Esdrás	2P	2ª epístola de San Pedro
Est	Ester	Pr	Proverbios
Ex	Éxodo		
Ez	Ezequiel	Qo	Eclesiastés (Qohélet)
Flm	Epístola a Filemón	1R	Libro primero de Reyes
Flp	Epístola a los Filipenses	2R	Libro segundo de Reyes
Ga	Epístola a los Gálatas	Rm	Epístola a los Romanos
Gn	Génesis	Rt	Rut
Ha	Habacuc	1S	Libro primero de Samuel
Hb	Epístola a los Hebreos	2S	Libro segundo de Samuel
Hch	Hechos de los Apóstoles	Sal	Salmos
Is	Isaías	Sb	Sabiduría
Jb	Job	Si	Eclesiástico (Sirácida)
Jc	Jueces	So	Sofonías
Jdt	Judit	St	Epístola de Santiago
Jl	Joel	Tb	Tobías
Jn	Evangelio según San Juan	1Tm	1ª epístola a Timoteo
1Jn	1ª epístola de San Juan	2Tm	2ª epístola a Timoteo
2Jn	2ª epístola de San Juan	1Ts	1ª epístola a los Tesalonicenses
3Jn	3ª epístola de San Juan	2Ts	2ª epístola a los Tesalonicenses
Jon	Jonás	Tt	Epístola a Tito
Jos	Josué	Za	Zacarías
Jr	Jeremías		
Judas	Epístola de San Judas		

## 2.- ABREVIATURAS DE REVISTAS

- AA Annali di Architettura
- AB The Art Bulletin
- ADHTA Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid
- AEA Archivo Español de Arte
- AH Art History
- AHSI Archivum Historicum Societatis Iesu
- AJA American Journal of Archeology
- AL Arte Lombarda
- ArchH Architectural History. Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain
- BA Bollettino d'Arte
- BCISA Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio"
- BM The Burlington Magazine
- BMICA Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"
- GBA Gazette des Beaux-Arts
- JRS Journal of Roman Studies
- JSAH Journal of the Society of Architectural Historians
- JWCI Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
- MEFRIM Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italia et Méditerranée
- MJBK Müncher Jahrbuch für Bildende Kunst
- MKIF Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz
- MNIR Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome
- RA La Revue de l'Art
- RHM Römisches historische Mitteilungen
- RJBH Römisches Jahrbuch des Bibliotheca Hertziana
- RJK Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte
- SA Storia dell'Arte
- SCJ Sixteenth Century Journal
- ZK Zeitschrift für Kunstgeschichte

### 3.- FUENTES:

- AGUCCHI, G.B.: “Trattato della Pittura”, en R. de Mambro Santos: *Arcadie del Vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*. Roma: Apeiron, 2001, 143-164.
- ALBERTI, L.B.: *De re aedificatoria* [ca.1452]. Madrid: Akal, 1991.
- ALBERTI, L.B.: *On painting* [1435; traducción de C. Grayson]. Londres: Penguin, 2004.
- ALBERTI, R.: *Origine et progresso dell'Accademia del disegno*. Pavía: Pietro Bartoli, 1604.
- AMMANNATI, B.: “Lettera agli Accademici del disegno”, en *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma* (ed. P. Barocchi). Bari: Laterza, 1962, III: 115-123.
- ANDRADE, D.A. de: *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* [1695]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993.
- ANTONIO, N. de: *Biblioteca Hispana* (2 vols.). Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
- ARFE y VILLAFANE, J.: *De varia commensuracion para la escultura y la architectura*. Sevilla: Andrea Pescioni y Iuan de Leon, 1585.
- ARFE y VILLAFANE, J.: *Quilatador de la plata, oro y piedras*. Valladolid: Alonso y Diego Fernandez de Cordoua, 1572.
- ARMENINI, G.B.: *De' veri precetti della pittura*. Rávena: Francesco Tebaldi, 1587.
- *Art Theorists of the Italian Renaissance* [CD-ROM]. Cambridge: Chadwick Healey, 1998.
- BAGLIONE, G.: *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642* (ed. facs. a cargo de J. Hess; H. Röttgen). Roma: Biblioteca Apostólica Vaticana-Bibliotheca Hertziana, 1995, vol.I.
- BALDINUCCI, F.: *La Veglia*. Véase VERI, S.
- BALDINUCCI, F.: *Notizie del professori di disegno da Cimabue in qua*. Florencia: Stecchi & Pagani, 1767-1774.
- BALDINUCCI, F.: *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*. Florencia: Vincenzo Vangelisti, 1682.
- BALDINUCCI, F.: *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*. Florencia: s.e., 1681.
- BALDO, B.: *De verborum vitruvianorum significatione*. s.l.: Augustae Vindelicorum, 1612.
- BALDO, B.: *Scamilli impares vitruviani*. s.l.: Augustae Vindelicorum, 1612.
- BARBARO, D.: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio* [ed. de 1567]. Milán: Il Polifilo, 1987.
- BARBARO, D.: *La prattica della prospettiva*. Venecia: Borgominieri, 1569.
- BARCA, P.A.: *Avvertimento e regole circa l'architettura civile, scultura, pittura, prospettiva et architectura militare per offesa, e difesa di fortezze*. Milán: Pandolfo Malatesta, 1620.
- BAROCCHI, P. (ed.): *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma* (3 vols.). Bari: Laterza, 1962.
- BELLORI, G.P.: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma: Mascardi, 1672.
- BELLORI, G.P.: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (ed. E. Borea). Turín: Einaudi, 1976.
- BERNINO, D.: *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*. Roma: Rocco Bernabò, 1713.
- *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1998.
- BIFFI, G.: *Pitture, Scolture et ordini d'architettura enarrate co' suoi autori da inserirsi a' suoi luoghi nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito* [ms.ca.1705]. Florencia: Le lettere, 1990.
- BIFFIGNANDI BUCCELLA, P.G.: *Memorie storiche della città e contado di Vigevano*. Vigevano: Tipografia di Vigevano, 1810.
- BLONDEL, F.: *Cours d'architecture*. París: Rouillard, 1675-83.
- BORROMINI, F.: *Opus architectonicum* (ed. J. Connors). Milán: Il Polifilo, 1998.
- BOSCHINI, M.: *La carta del navegar pitoresco* [1660]. Venecia-Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966.
- BULLANT, J.: *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*. Ecouen: Bullant, 1564.
- CALVETE de la ESTRELLA, J.C.: *El felicísimo viaje del muy alto y muy Poderoso Príncipe don Phelipe*. Amberes: Martín Nucio, 1552.
- CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Architectura civil recta y obliqua*. Vigevano: Camilo Corrado, 1678.
- CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Arquitectura civil recta y oblicua* (ed. facs. a cargo de A. Bonet Correa). Madrid: Turner, 1984.
- CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Gramática Audaz* (traducción de P. Arias). Navarra: Eunsa, 2000.



- CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Mathesis Biceps Vetus et Nova*. Campania: Officina Episcopali, 1670.
- CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Philippus Prudens Caroli V Imp. Filius Lusitaniae, Algarbiae, Indiae, Brasiliae Legitimus Rex Demonstratus*. Amberes: Balthasar Moreti, 1639.
- CARAMUEL de LOBKOWITZ, J.: *Respuesta al manifiesto del Reino de Portugal*. Amberes: Balthasar Moreto, 1642.
- CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* [1633]. Ed. F. Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1979.
- CATANEO, P.: *I Quattro primi libri di architettura*. Venecia: Aldo, 1554.
- CATANEO, P.: *L'Architettura*. Venecia: Aldus, 1567.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*. Madrid: Akal, 2001.
- CELLINI, B.: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Akal, 1989.
- CELLINI, B.: *Vita* (ed. E. Camesasca). Milán: RCS, 2004.
- CERCEAU, J.A. du: *Le premier volume des plus excellents Bastiments de France*. París: Jacques Androuet du Cerceau, 1576.
- CERCEAU, J.A. du: *Le second volume des plus excellents Bastiments de France*. París: Jacques Androuet du Cerceau, 1607.
- CERCEAU, J.A. du: *Libre d'architecture*. París: Jacques Androuet du Cerceau, 1582.
- CERCEAU, J.A. du: *Livre d'architecture*. París: s.e., s.d. [1559].
- CERCEAU, J.A. du: *Second libre d'architecture*. París: Jacques Androuet du Cerceau, 1561.
- CESARIANO, C.: *Vitruvio De Architectura. Libri II-IV. I materiali, i tempi, gli ordini*. Milán: Vita e pensiero, 2002.
- CINELLI, G.: *Le bellezze della città di Firenze*. Florencia: Bugliantini, 1677.
- COLONNA, F. (atrib.): *Sueño de Polífilo* [1499]. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- CORNARO, A.: "Trattato di architettura", en Cataneo, P.; Vignola, G.B. da: *Trattati con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari*. Milán: Il Polifilo, 1985, 89-113.
- CRASSO, L.: *Elogii d'huomini letterati*. Venecia: Combi & la Noù, 1666.
- D'AVILER, A.C.: *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole* (2 vols.). París: Langlois, 1691.
- *De Architectura. Tratado del siglo XVI* [ed. facs. del ms. 9681 de la Biblioteca Nacional de Madrid]. Valencia: Soler, 1995.
- DELORME, P.: Véase l'ORME, P. de.
- DIETTERLIN, W.: *Architectvra* [1598]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.
- *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. II*. Madrid: Imprenta helénica, 1917.
- *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. IV*. Madrid: Imprenta helénica, 1924.
- *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. V*. Madrid: Imprenta del Real Monasterio, 1962.
- *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. VI*. Madrid: Imprenta Sáez, 1962.
- *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. VII*. Madrid: Imprenta Sáez, 1964.
- *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. VIII*. Madrid: Imprenta del Real Monasterio, 1965.
- *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Los priores en la construcción de El Escorial. XI y XII*. Madrid: Imprenta del Real Monasterio, 1985.
- DOLCE, L.: *Dialogo della pittura ... intitolato L'Aretino*. Venecia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.
- DOSIO, G.A.: *Aedificiorum illustriumquae supersunt reliquiae*. Roma: G.B. de' Cavalieri, 1569.
- DURERO, A.: *De la medida* [trad. de *Underweysung der messung*, 1525]. Madrid: Akal, 2000.
- ECK, C. van (ed.): *British Architectural Theory 1540-1750. An Anthology of Texts*. Londres: Ashgate, 2003.

- FALDA, G.B.: *Nuovo teatro delle Fabbriche et edificij in prospettive di Roma moderna sotto il felice pontificato di N.S. Papa Alessandro VII*. Roma: G.G. de Rossi, 1665.
- FEIJOO, B.: *Teatro crítico universal*. Madrid: Cátedra, 1980.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J. (ed.): *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento y Barroco en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- FISCHER von ERLACH, J.B.: *Entwurf einer historischen Architectur*. Viena: s.e., 1721.
- FONTANA, C.: *Il Tempio Vaticano 1694* (ed. G. Curcio). Milán: Electa, 2003.
- FRÉART de CHAMBRAY, R.: *Parallèle de l'architecture antique et la moderne*. París: Martin, 1650.
- FRÉART de CHANTELOU, P.: *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986.
- GARCÍA MELERO, J.E. (ed.): *Tratados de arquitectura, urbanismo e ingeniería* [CD-ROM]. Madrid: Clásicos Tavera, 2000.
- GARCÍA MELERO, J.E. (ed.): *Tratados de artes figurativas* [CD-ROM]. Madrid: Clásicos Tavera, 2000.
- GAYE, G.: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI* (3 vols.). Florencia: Giuseppe Molini, 1839-40.
- GIORGI, F.: "Promemoria per San Francesco della Vigna", en Cataneo, P.; Vignola, G.B. da: *Trattati con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari*. Milán: Il Polifilo, 1985, 11-17.
- GIORGIO MARTINI, F. di: *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* (2 vols.). Milán: Il Polifilo, 1967.
- GOLDWATER, R.; TREVES, M. (ed.): *Artists on Art. From the 14<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> Century*. Londres: John Murray, 1978.
- GUARINI, G.: *Architettura civile*. Turín: Gianfrancesco Mairesse, 1737.
- *Guida per la città di Messina scritta dall'Autore delle Memorie de' Pittori Messinesi*. Messina: Giuseppe Pappalardo, 1826.
- HERRERA, J. de: *Discurso del señor Juan de Herrera, aposentador mayor de S.M. sobre la figura cúbica*. Madrid: Ed. Nacional, 1976.
- HERRERA, J. de: *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid: Viuda de Alonso Gómez, 1589.
- *Il disegno interrotto. Trattati medicei d'architettura*. Florencia: Gonnelli, 1980.
- JAMNITZER, W.: *Perspectiva corporum regularium*. Madrid: Siruela, 2006.
- JOSEFO, F.: *Jewish Antiquities* (7 vols.). Cambridge (Mass.)-Londres: Harvard University Press, 1978-92.
- JOSEFO, F.: *The Life. Against Apion*. Cambridge (Mass.)-Londres: Harvard University Press, 1976.
- JOSEFO, F.: *The Jewish War* (2 vols.). Cambridge (Mass.)-Londres: Harvard University Press, 1989-90.
- l'ORME, P. de: *Traité d'architecture* [ed. facs. de *Nouvelles Intentions pour bien bastir et à petits fraiz* (1561) y *Premier Tome de l'Architecture* (1567)]. París: Léonce Laget, 1988.
- LABACCO, A.: *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquita di Roma*. Roma: s.e., 1552.
- LAËT, J. M.: *Vitruvii Pollionis de Architectura Libri decem*. Ámsterdam: Ludovicum Elzevirium, 1649.
- LAMO, A.: *Discorso... intorno alla scoltura et pittura*. Cremona: Draconi, 1584.
- LE MUET, P.: Véase MUET, P. le.
- LEONOTTI, O.; PRENETTERI, B.: *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro*. Florencia: Giovanni Antonio Bonardi, 1652.
- LEÓN, J.J.: *Retrato del Templo de Solomon*. Middelburg, 1642.
- LEON, Y.Y.: *Tratado de los Cherubim*. Ámsterdam: Nicolás Ravesteyn, 5414 [1654].
- MALLGRAVE, H.F. (ed.): *Architectural Theory. Volume I. An Anthology from Vitruvius to 1870*. Oxford: Blackwell, 2006.
- MALVASIA, C.C.: *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*. Bologna: Davico, 1678.
- MANETTI, A.: *Vita di Filippo Brunelleschi*. Milán: Il Polifilo, 1976.
- MAROLOIS, S.: *Fortification ou Architecture Militaire*. Ámsterdam: Ian Ianssen, 1627.

- MAROLOIS, S.: *La Perspective, contenant tant la Theorie que la pratique et Instruction fondamentale d'icelle*. Ámsterdam: Ian IanBen, 1638.
- MARTIN, J.: *Architecture ou Art de bien bastir*. París: Gazeau, 1547.
- MARTÍNEZ de ARANDA, G.: *Cerramientos y trazas de montea*. Madrid: Servicio Histórico Militar, 1986.
- MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [ca.1675, ed. M.E. Manrique Ara]. Madrid: Cátedra, 2006.
- MIGLIORE, F.L. del: *Firenze città nobilissima illustrata*. Florencia: della Stella, 1684.
- MILLIET de CHALES, C.F.: *Cursus seu mundus mathematicus* (3 vols.). Lugduni: Officina Anissoniana, 1674.
- MONTANO, G.B. (ed.): *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di MichelAngelo Buonarroti*. Roma: Andrea Vaccaro, 1610.
- MORIGI, P.: *Historia brieve del'agustissima Casa D'Austria (...) con la deseritione della rara al mondo fabrica dello Scuriale di Spagna*. Bérgamo: 1593.
- MORIGIA, P.: *Nobiltà di Milano descritta*. Milán: Bidelli, 1615.
- MORIGIA, P.: *Storia dell'antichità di Milano*. Milán: Guerra, 1592.
- MUET, P. le: *Maniere de bien bastir pour toutes sortes des personnes*. París: Langlois, 1623.
- OSIO, C.C.: *Architettura civile dimostrativamente proportionata et accresciuta di nuove regole* [1641]. Milán: Stampa Archiepiscopale, 1661.
- OTTONELLI, G.D.; BERRETINI [da Cortona], P.: Véase LELONOTTI O.; PRENETTERI, B.
- PACHECO, F.: *El arte de la pintura* [1649] (ed. B. Bassegoda). Madrid: Cátedra, 2001.
- PACIOLI, L.: *La divina proporción* [ms. de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, ca.1498]. Madrid: Akal, 1991.
- PALLADIO, A.: *I Quattro libri dell'Architettura*. Venecia: Dominico de Franceschi, 1570.
- PALLAVICINO, S.: *Della vita di Alessandro VII* (2 vols.). Prato: Giachetti, 1939-1940.
- PALOMINO, A.: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Viuda de J. García Infançón, 1724.
- PÉREZ de MESA, D.: *Primera y segunda parte de las grandezas de España*. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1590.
- PERINI, G. (ed.): *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*. Bologna: Nuova Alfa, 1990.
- PERRAULT, C.: *Les dix livres d'Architecture de Vitruve*. París: Coignard, 1673.
- PHILANDRIER, G.: *Gulielmi Philandri Castilionii Galli Civis Ro. in decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes*. Roma: Andrea Dossena, 1544.
- PLINIO: *Textos de Historia del Arte* (ed. M.E. Torrego). Madrid: Visor, 2001.
- PUPPI, L. (ed.): *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI: G.G. Trissino, O. Belli, V. Scamozzi, P. Gualdo*. Vicenza: Academia Olimpica, 1973.
- *Ragguagli Borrominiani. Mostra documentaria*. Roma: Ministerio dell'Interno, 1980.
- RAMÍREZ, J.A. (ed.): *El Templo de Salomón* (2 vols.). Madrid: Siruela, 1991.
- RIBADENEIRA, P. de: *Flos sanctorum. Nuevo año cristiano* [1599-1601]. Cádiz: Imprenta y Lit. de la revista médica, 1864.
- RICCI de GUEVARA, J.A.: *La pintura sabia* (ed. facs. a cargo de F. Marías; F. Pereda). Madrid: Antonio Pareja, 2002.
- RIDOLFI, C.: *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. Venecia: Giovanni Battista Squava, 1648.
- RUBEIS, I. de: *Insignium Romae Templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi*. Roma: s.e., 1684.
- RUSCONI, G.A.: *Della Architettura* [ed. facs. de 1590]. Venecia: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 1996.
- SAGREDO, D. de: *Medidas del Romano* (ed. F. Marías; A. Bustamante). Madrid: Dirección general de Bellas Artes y archivos-Instituto de conservación y restauración de bienes culturales-Consejo general de colegios oficiales de aparejadores y arquitectos técnicos, 1986.
- SAN BUENAVENTURA, J. de: *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella 'Relatione della fabrica' di fra Juan de San Buenaventura* (ed. J.M. Montijano García). Milán: Il Polifilo, 1999.

- SAN NICOLÁS, L. de: *Arte y uso de arquitectura*. Madrid: Manuel Román, 1736.
- SANSOVINO, F.: *Venetia città nobilissima et singolare*. Venecia: I. Sansovino, 1581.
- SANTI, B. (ed.): *Zibaldone Baldunicciano* (2 vols.). Florencia: SPES, 1981.
- SANTOS, F. de los: *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid: Imprenta Real, 1657.
- SCAMOZZI, V.: *Discorsi sopra la antichità di Roma*. Venecia: Francesco Ziletti, 1582.
- SCAMOZZI, V.: *L'idea dell'architettura universale* (2 vols.). Venecia: Giorgio Valentino, 1615.
- *Scritti Rinascimentali di architettura*. Milán: Il Polifilo, 1978.
- SERLIO, S.: *Architettura di Sebastian Serlio bolognese, in sei libri divisa*. Venecia: Combi e La Nou, 1663.
- SERLIO, S.: *L'architettura. I libri IVII e Extraordinario nelle prime edizione* (ed. F.P. Fiore; 2 vols.). Milán: Il Polifilo, 2001.
- SGARBI, C. (ed.): *Vitruvio ferrarese de Architectura. La prima versione illustrata*. Módena, Franco Cosimo Panini, 2004.
- SHUTE, J.: *The First and Chief Groundes of Architecture*. Londres: Thomas Marshe, 1563.
- SIGÜENZA, J. de: *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2000.
- SIGÜENZA, J. de: *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid: Turner, 1988.
- SOO, L.M.: *Wren's "Tracts" on Architecture and other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- SPENCER, J.R. (ed.): *Filarete's Treatise on Architecture. 2. The Facsimile*. Nueva York-Londres: Yale University Press, 1965.
- TADISI, J.A.: *Memoria della vita di Giovanni Careamuel*. Venecia: Giovanni Tevernin, 1760.
- *Talmud, El* (edición y selección a cargo de C. Vidal). Madrid: Alianza, 2000.
- TOLOMEI, C.: "Lettera a Gabriele Cesano", en Cataneo, P.; Vignola, G.B. da: *Trattati con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari*. Milán: Il Polifilo, 1985, 63-76.
- TOLOMEI, C.: "Lettera al conte Agostino de' Landi", en Cataneo, P.; Vignola, G.B. da: *Trattati con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari*. Milán: Il Polifilo, 1985, 51-61.
- TORRE FARFÁN, F. de la: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla. Al Nvevo Cvltto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León*. Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.
- TOSCA, T.V.: *Compendio mathematico: en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias, que tratan de la cantidad*. Madrid: Antonio Marin, 1727.
- TRISSINO, G.: "Dell'architettura", en Cataneo, P.; Vignola, G.B. da: *Trattati con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari*. Milán: Il Polifilo, 1985, 27-29.
- VANDELVIRA, A. de: *El tratado de arquitectura, 1575*, (ed. G. Barbé-Coquelin de Lisle, 2 vols.). Albacete: Caja de Ahorros Provincial de Albacete – Castalia, 1977.
- VASARI, G.: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [ed. de 1568]. Roma: Newton, 2003.
- VERI, S.: *La Veglia. Dialogo*. Florencia: Matini, 1690.
- VIGNOLA, G.B. da: *Le due regole della prospettiva pratica*. Roma: Francesco Zanetti, 1583.
- VIGNOLA, G.B. da: *Regola delle cinque ordini d'architettura*. s.n.t., [1562].
- VIOLA ZANINI, G.: *Della architettura* (ed. facs. a cargo de A. Hopkins). Vicenza: CISA, 2001.
- VITRUVIO: *De architectura / On Architecture* (ed. Frank Granger). Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1970.
- VITRUVIO: *M. Vitruvio Pollion de architectura, dividido en diez libros, traducidos de latin en Castellano por Miguel de Urrea Architecto*. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1582.
- VREDEMAN de VRIES, J.: *Perspective* [ed. facs. de *Perspective* (1604) y *Perspective. Pars Altera* (1605)]. Nueva York: Dover, 1968.
- WOTTON, H.: *The Elements of Architecture*. Londres: John Bill, 1624.
- WREN, C.: Véase SOO, L.M.

#### 4.- ESTUDIOS:

- ACKERMAN, J.S.: "Imitation", en *Antiquity and Its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 9-16.
- ACKERMAN, J.S.: "Le regioni dell'architettura italiana rinascimentale", en *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milán: Bompiani, 1994, 319-347.
- ACKERMAN, J.S.: "Notes on Bramante's Bad Reputation", en *Studi bramanteschi*. s.l.: De Luca Editore, 1974, 339-349.
- ACKERMAN, J.S.: "Observations on Renaissance Church Planning in Venice and Florence, 1470-1570", en *Florence and Venice: Comparisons and Relations*. Florencia: Nuova Italia, 1980, II: 287-307.
- ACKERMAN, J.S.: "Richard Krautheimer's «Method»", en *In memoriam Richard Krautheimer*. Roma: Comune di Roma-Biblioteca Hertziana, 1997, 67-71.
- ACKERMAN, J.S.: "The Gesù in the Light of Contemporary Church Design", en *Baroque Art. The Jesuit Contribution* (ed. R. Wittkower; I. Jaffe). Nueva York: Fordham University Press, 1972, 15-28.
- ACKERMAN, J.S.: "The Tuscan/Rustic Order: a Study in the Metaphorical Language of Architecture", *JSAH* 42 (1983), 15-34.
- ACKERMAN, J.S.: "Vincenzo Scamozzi and Renaissance Attitudes toward Medieval Architecture", en *Per Franco Barbieri* (ed. E. Avagnina; G. Beltramini). Venecia: Marsilio, 2004, 35-45.
- ACKERMAN, J.S.: *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry* [traducción de *Origins, Imitation, Conventions*]. Milán: Electa, 2003.
- ACKERMAN, J.S.: *La arquitectura de Miguel Ángel*. Madrid: Celeste, 1997.
- ACKERMAN, J.S.: *La villa. Forma e ideologia*. Turín: Edizioni di Comunità, 2000.
- ACKERMAN, J.S.: *Palladio*. Bilbao: Xarait, 1987.
- ACKERMAN, J.S.: *Punti di distanza. Saggi sull'architettura e l'arte d'Occidente*. Milán: Electa, 2001.
- *Allgemeines Künstlerlexicon Internationale Künstlerdatenbank* [CD-ROM]. Leipzig: K.G. Saur, 2002.
- AMES-LEWIS, F.: *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2002.
- ANDERSON, C.: "Monstrous Babels: Language and Architectural Style in the English Renaissance", en *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture. c.1000-c.1650* (ed. G. Clarke, P. Crossley). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 148-161.
- ANKERSMIT, F.R.: *History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- ARGAN, G.C.: "La 'Rettorica' e l'arte barocca", en *Retorica e barocco* (ed. E. Castelli). Roma: Fratelli Bocca, 1955, 9-14.
- ARGAN, G.C.: *Borromini*. Bilbao: Xarait, 1987.
- ASHBY, T.: "Il libro d'Antonio Labacco appartenente all'Architettura", *Bibliofilia* 16 (1914), 3-21.
- BAL, M.; BRYSON, N.: "Semiotics and Art History", *AB* 1991, 174-208.
- BALLON, H.: *Louis Le Vau. Mazarin's College, Colbert's Revenge*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1999.
- BALTRUSAITIS, J.: *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus* [1955]. París: Flammarion, 1996.
- BARASCH, M.: *Light and Colour in the Italian Renaissance Theory of Art*. Nueva York: New York University Press, 1978.
- BARASCH, M.: *Teorías del Arte: De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1996.
- BARBE-COQUELIN de LISLE, G.: "El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira y la estereotomía en España", en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (1973)*. Granada: Universidad, 1976, II: 226-232.
- BARBIERI, F.: "Il valore dei Quattro Libri", *BCISA* 14 (1972), 63-79.
- BARBIERI, F.; BELTRAMINI, F. (ed.): *Vincenzo Scamozzi, 1548-1616*. Venecia: Marsilio, 2003.
- BARLETTA, B.A.: *The Origins of Greek Architectural Orders*. Nueva York: Cambridge University Press, 2001.

- BATLLORI, M.: “Caramuel e la tradizione del Lullismo”, en *Le meraviglie del probabile. Juan Caramuel. 1606-1682. Atti del convegno internazionale di studi. Vigevano 29-31 ottobre 1982* (ed. P. Pisavino). Vigevano: Comune di Vigevano, 1982, 63-65.
- BATTISTI, E.: “Riparlano di «barocco»”, en *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive* (ed. M. Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, 11-42.
- BATTISTI, E.: “Storia del concetto di Manierismo in Architettura”, *BCISA* 9 (1967), 204-210.
- BATTISTI, E.: *En lugares de vanguardia antigua: de Brunelleschi a Tiepolo*. Madrid: Akal, 1993.
- BAUER, G.: “Bernini in Paris”, en *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on His Sixty-Sixth Birthday* (ed. H.A. Millon; S. Scott Munshower). University Press (Penn.): The Pennsylvania State University, 1992, I: 308-319.
- BAXANDALL, M.: *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*. Turin: Einaudi, 2000.
- BAXANDALL, M.: *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica, 1350-1450*. Madrid: Visor, 1996.
- BAXANDALL, M.: *Las sombras y el Siglo de las Luces*. Madrid: Visor, 1997.
- BAXANDALL, M.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BAYÓN, D.C.: “L'Escorial estil bien «espagnol»?”, *Annales ESC* 1-2 (1962), 23-45.
- BECHMANN, R.: *Le radici delle cattedrali. L'architettura gotica espressione delle condizioni ambientali*. Roma: Arkeios, 2006.
- BECK, I.: “Il capitello composto a volute invertite. Saggio su una forma antica nella struttura borrominiana”, *Analecta Romana Instituti Danici* 6 (1971), 225-234.
- BEDAUX, J.B.; COOKE, B. (ed.): *Sociobiology and the Arts*. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- BEER, E.S. de: “Gothic: Origin and Diffusion of the Term; the Idea of Style in Architecture”, *JWCI* 11 (1948), 143-162.
- BELL, J.; WILLETE, T. (ed.): *Art History in the Age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BELLAZZI, P.: “Caramuel architetto”, *Vigevanum* 1 (1991), 32-41.
- BELLAZZI, P.: *I. Caramuel Lobkowitz*. Vigevano: Editrice Opera Diocesana, 1982.
- BELLINI, F.: “La moderna Confessione di San Pietro. Le proposte di Ferrabosco e Maderno”, en *La confessione nella basilica di San Pietro in Vaticano* (ed. A. M. Pergolizzi). Milán: Silvana, 1999, 43-55.
- BELOZERSKAYA, M.: *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BELTING, H.: *Art History after Modernism* [traducción de *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*]. Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2003.
- BELTING, H.: *The End of the History of Art?* Chicago-Londres: University of Chicago Press, 1987.
- BELTING, H.: *The Germans and their Art. A Troublesome Relationship*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1998.
- BENEDETTI, S.: “Guarini ed il barocco romano”, en *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*. Turin: Accademia delle Scienze, 1970, I: 705-750.
- BENEDICTO XVI [J. Ratzinger]: *Deus caritas est*. Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2006.
- BENEDICTO XVI [J. Ratzinger]: *Gesù di Nazaret*. Milán: Rizzoli, 2007.
- BENEVOLO, L.: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.
- BÉRCHEZ, J.: *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia: Bancaixa, 1993.
- BERMEJO BARRERA, J.C.: *¿Qué es la historia teórica?* Madrid: Akal, 2004.
- BERMEJO BARRERA, J.C.: *Ciencia, ideología y mercado*. Madrid: Akal, 2006.
- BERMEJO BARRERA, J.C.: *El final de la Historia. Ensayos de historia teórica*. Madrid: Akal, 1987.
- BERMEJO BARRERA, J.C.: *Entre Historia y Filosofía*. Madrid: Akal, 1994.
- BERMEJO BARRERA, J.C.: *Fundamentación lógica de la historia. Introducción a la Historia Teórica*. Madrid: Akal, 1991.
- BERMEJO BARRERA, J.C.: *Moscas en una botella. Cómo dominar a la gente con palabras*. Madrid: Akal, 2007.

- BERMEJO BARRERA, J.C.: *Psicoanálisis del conocimiento histórico*. Madrid: Akal, 1983.
- BERMEJO BARRERA, J.C.: *Replanteamiento de la Historia. Ensayos de historia teórica II*. Madrid: Akal, 1989.
- BERMEJO BARRERA, J.C.: *Sobre la Historia considerada como poesía*. Madrid: Akal, 2005.
- BERMEJO BARRERA, J.C.; PIEDRAS MONROY, P.A.: *Genealogía de la Historia. Ensayos de historia teórica III*. Madrid: Akal, 1999.
- BERNARDI FERRERO, D. de: "Il Conte Ivan Caramuel de Lobkowitz, vescovo di Vigevano, architetto e teorico dell'Architettura", *Palladio* 15 (1965), 91-110.
- BERNARDI FERRERO, D. de: *L'opera di Francesco Borromini nella letteratura artistica e nelle incisioni dell'età barocca*. Turín: Alba, 1967.
- BESSOT, D.: "Synthèse et développement de techniques d'anamorphoses au XVIIe siècle. Les traités du père Jean-François Niceron", *MEFRIM* 117/1 (2005), 91-129.
- BETTS, R.J.: "On the Chronology of Francesco di Giorgio's Treatises: New Evidence from an Unpublished Manuscript", *JSAH* 36 (1977), 3-14.
- BETTS, R.J.: "Si come dice Vitruvio: Images of Antiquity in Early Renaissance Theory of Architecture", en *Antiquity and Its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 244-257.
- BIALOSTOCKI, J.: "The Renaissance Concept of Nature and Antiquity", en *The Message of Images*. Viena: Irsa, 1988, 64-68.
- BIALOSTOCKI, J.: "Y eut-il une théorie baroque de l'art?", en *Barocco, fra Italia e Polonia* (ed. J. Slaski). Varsovia: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977, 29-56.
- BIALOSTOCKI, J.: *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editores, 1972, 79-107.
- BIANCHI, D.: "Un vescovo di Vigevano. Giovanni Caramuel, fanatico enigmista", *Bolletino della Società Pavese di Storia Patria* 10 (1958), 15-56.
- BIÈVRE, E. de: "Alchemy of Wind and Water: Amsterdam, 1200-1700", en *Time and Place. The Geohistory of Art* (ed. T. DaCosta Kaufmann; E. Pilliod). Hants: Ashgate, 2005, 87-112.
- BIÈVRE, E. de: "The Urban Subconscious: the Art of Delft and Leiden", *AH* 18 (1995), 222-252.
- BIRINDELLI, M.: *La machina heroica. Il disegno di Gianlorenzo Bernini per piazza San Pietro*. Roma: Università degli Studi di Roma, 1980.
- BJURSTRÖM, P.: "Il teatro barocco e i gesuiti", en *Architettura e arte dei gesuiti* (ed. R. Wittkower; I. Jaffé) [traducción de *Baroque Art. The Jesuit Contribution*]. Milán: Electa, 2003, 154-185.
- BLASCO CASTINEYRA, S.: "La traducción italiana de la descripción del Escorial de fray José de Sigüenza. Apuntes para la historia de la fama de El Escorial en Italia", en *Il Barocco romano e l'Europa* (ed. M.Fagiolo; M.L. Madonna). Roma: Libreria dello Stato, 1992, 457-483.
- BLOCH, M.: *Introducción a la historia* [traducción de *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, 1949]. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BLUNT, A.: "Baroque Architecture and Classical Antiquity", en *Classical Influences on European Culture. A.D. 1500-1700* (ed. R.R. Bolgar). Cambridge: Cambridge University Press, 1976, 349-354.
- BLUNT, A.: "The Temple of Solomon with Special Reference to South Italian Baroque Art", en *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70 Geburtstag* (ed. A. Rosenauer; G. Weber). Salzburgo: Residenz Verlag, 1972, 258-265.
- BLUNT, A.: *Alla scoperta di Roma Barocca*. Roma: Newton, 2004.
- BLUNT, A.: *Arte y arquitectura en Francia: 1500-1700*. Madrid: Cátedra, 1992.
- BLUNT, A.: *Borromini*. Madrid: Alianza, 2005.
- BLUNT, A.: *La teoría de las artes en Italia: 1450-1600* [1940]. Madrid: Cátedra, 1987.
- BLUNT, A.: *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*. Londres: Zwemmer, 1975.
- BLUNT, A.: *Philibert de l'Orme* [1958]. Milán: Electa, 1997.
- BOËTHIUS, A.: "Of Tuscan Columns", *AJA* 66 (1962), 249-254.
- BONET CORREA, A. (ed.): *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España. 1498-1880*. Madrid: Turner, 1980.

- BONET CORREA, A.: "Bernini y el arte barroco en España", en *Le Bernin et l'Europe. Du baroque trionphant à l'âge romantique* (ed. C. Grell; M. Stanic). París: Presses de l'Université de Paris - Sorbonne, 2002, 241-235.
- BONET CORREA, A.: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid: Alianza, 1993.
- BONET CORREA, A.: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid: CSIC, 1984.
- BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII* [1966]. Madrid: CSIC, 1984.
- BONNEFOY, Y.: *Rome, 1630. L'horizon du premier baroque*. París: Flammarion, 2000.
- BOSCHLOO, A.W.A. (ed.): *The Academies of Art, between Renaissance and Romanticism*. Gravenhage: Uitgeverij, 1989.
- BÖSEL, R.: "L'architettura della Compagnia di Gesù in Europa", en *Ignazio e l'arte dei gesuiti* (ed. G. Sale). Milán, Jaca Book, 2003, 65-122.
- BÖSEL, R.: "Struttura e metamorfosi: osservazioni su alcuni aspetti formativi dell'architettura borrominiana", en *Borromini e l'universo barocco* (ed. R. Bösel; C. Frommel). Milán: Electa, 1999, I: 35-49.
- BÖSEL, R.; FROMMEL, C.L. (ed.): *Borromini e l'universo barocco* (2 vols.). Milán: Electa, 1999-2000.
- BOSMAN, L.: *The Power of Tradition. Spolia in the Architecture of Saint Peter's in the Vatican*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2004.
- BOUCHER, B.: "Nature and the Antique in the Work of Andrea Palladio", *JSAH* 59 (2000), 296-311.
- BRAHAM, A.; SMITH, P.: *François Mansart*. Londres: Zwemmer, 1973.
- BRAUDEL, F.: *Carlos V y Felipe II*. Madrid: Alianza, 1999.
- BRAUDEL, F.: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (2 vols.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- BRAUDEL, F.: *El Mediterráneo: El espacio y la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- BREDEKAMP, H.: *La fabbrica di San Pietro. Il principio della distruzione produttiva*. Turín: Einaudi, 2005.
- BRILLIANT, R.: "Winckelmann and Warburg. Contrasting Attitudes toward the Instrumental Authority of Ancient Art", en *Antiquity and Its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 269-275.
- BRINCKMANN, A.E.: *Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann*. Berlín: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1932.
- BROOKS, C.: *The Gothic Revival*. Londres: Phaidon, 1999.
- BROTHERS, C.: "Architecture, Texts, and Imitation in Late-Fifteenth- and Early-Sixteenth-Century Rome", en *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture. c.1000-c.1650*. (ed. G. Clarke; P. Crossley). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 82-101.
- BROWN, B.L.; KLEINER, D.E.E.: "Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriano d'Ancona: Transformations of Greek and Roman Antiquities in Athens", *JSAH* 42 (1983), 321-335.
- BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1995.
- BROWN, P.F.: "Acquiring a Classical Past", en *Antiquity and Its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 27-39.
- BROWN, P.F.: *Private Lives in Renaissance Venice. Art, Architecture, and the Family*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2004.
- BROWN, P.F.: *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1996.
- BRUSCHI, A.: "Cataneo, Pietro", en *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia, 1979, XXII: 299-302.
- BRUSCHI, A.: "L'antico e la riscoperta degli ordini architettonici nella prima metà del Quattrocento. Storia e problemi", en *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino Val Sacco di Roma. 1417-1527* (ed. S.D. Squarzina). Milán: Electa, 1989, 410-434.
- BRUSCHI, A.: "L'architettura a Roma al tempo di Alessandro VI: Antonio da Sangallo il Vecchio, Bramante e l'antico. Autunno 1499-Autunno 1503", *BA* 29 (1985), 67-90.
- BRUSCHI, A.: "Qualche considerazione sull'Alberti architetto", en *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura*. Firenze: Leo S. Olschki, 1999, 15-26.



- BRUSCHI, A.: "Roma antica e l'ambiente romano nella formazione del Palladio", *BCISA* 20 (1978), 9-25.
- BRUSCHI, A.: *Bramante*. Bilbao: Xarait, 1987.
- BRUSCHI, A.: *Oltre il Rinascimento. Architettura, città, territorio nel secondo Cinquecento*. Milán: Jaca Book, 2000.
- BUDDENSIEG, T.: "Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance", en *Classical Influences in the European Culture A.D. 500-1500* (ed. R. R. Bolgar). Cambridge: Cambridge University Press, 1971, 259-267.
- BUDDENSIEG, T.: "Criticism of Ancient Architecture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", en *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700* (ed. R.R. Bolgar). Cambridge: Cambridge University Press, 1976, 335-348.
- BUKOFZER, M.F.: "Allegory in Baroque Music", *JWCI* 3 (1939-1940), 1-21.
- BURBAUM, S.: *Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini*. Oberhausen: Athena, 1999.
- BURCKHARDT, J.: *Considerazioni sulla storia universale* [1870; 1ª ed.1905]. Milán: SE, 2002.
- BURCKHARDT, J.: *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia* [1855]. Milán: Rizzoli, 1994.
- BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia* [1860]. Madrid: Edaf, 1993.
- BURCKHARDT, J.: *The Architecture of the Italian Renaissance* [1867]. Harmondsworth: Penguin Books, 1987.
- BURKE, P.: *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*. Roma-Bari: Laterza, 1999.
- BURKE, P.: *Il Rinascimento*. Bologna: Il Mulino, 2001.
- BURKE, P.: *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza, 1991.
- BURNS, H.: "Agli inizi di un nuovo modo di studiare l'edificio ecclesiastico", en *La chiesa a pianta centrale. Tempio civico del Rinascimento* (ed. B. Adorni). Milán: Electa, 2002, 75-80.
- BURNS, H.: "Baldassare Peruzzi and Sixteenth Century Architectural Theory", en *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 207-226.
- BURNS, H.: "Building against Time: Renaissance strategies to secure large churches against changes to their design", en *L'église dans l'architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1995, 107-132.
- BURNS, H.: "Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems", en *Classical Influences in the European Culture A.D. 500-1500* (ed. R. R. Bolgar). Cambridge: Cambridge University Press, 1971, 269-287.
- BURNS, H.: "Raffaello e «quell'antiqua architettura»", en *Raffaello architetto* (ed. C.L. Frommel; S. Ray; M. Tafuri). Milán: Electa, 1984, 381-404.
- BURROUGHS, C.: *The Italian Renaissance Palace Facade. Structures of Authority, Surfaces of Sense*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BUSINK, T.A.: *Der Tempel von Jerusalem von Salomo bis Herodes. Eine Archäologisch-Historische Studie unter berücksichtigung des westsemitischen Tempelbaus*. Leiden: E.J. Brill, 1970.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A.: "Juan de Herrera y El Escorial", en *Juan de Herrera y su influencia*. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera-Universidad de Cantabria, 1993, 17-26.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*. s.l.: Sílex, 1993.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Madrid: Alpuerto, 1994.
- CAHN, W.: "Solomonic Elements in Romanesque Art", en *The Temple of Solomon. Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*. Missoula-Montana: Scholar Press, 1976, 45-72.
- CALÌ, M.: *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*. Madrid: Akal, 1994.
- CAMEROTA, F.: "Architecture as Mathematical Science: the Case of «Architectura obliqua»", en *Practice and Science in Early Modern Italian building. Towards an Epistemic History of Architecture* (ed. H. Schlimme). Milán: Electa, 2006, 51-60.

- CAMEROTA, F.: "Il giardino anamorfico: Sviluppi di un'idea cartesiana", in *Il giardino delle muse. Arti e artigiani nel barocco europeo* (ed. M.A. Giusti; A. Tagliolini). Firenze: Edifir, 1995, 255-272.
- CAMEROTA, F.: "Le bizzarrie dell'ingegno: architettura e scienza per villa Pamphili", in *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma, 13-15, gennaio, 2000* (ed. C.L. Frommel; E. Sladek). Milán: Electa, 2000, 297-311.
- CAMEROTA, F.: *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*. Milán: Electa, 2006.
- CAMILLE, M.: *Arte Gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Akal, 2005.
- CAMPBELL, S.J.: "«Our Eagles always Held Fast to your Lilies»: The Este, the Medici, and the Negotiation of Cultural Identity", in *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City* (ed. S.J. Campbell; S.J. Milner). Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 138-161.
- CARBONELL, C.-O.: *La historiografía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CARPO, M.: "The Architectural Principles of Temperate Classicism. Merchant Dwellings in Sebastiano Serlio's Sixth Book", *Res. Anthropology and Aesthetics* 22 (1992), 135-151.
- CARPO, M.: "The Making of the Typographical Architect", in *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 158-169.
- CARPO, M.: *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia della teorie architettoniche*. Milán: Jaca Book, 1998.
- CARPO, M.: *La maschera e il modello. Teoria architettonica ed evangelismo nell'Extraordinario Libro di Sebastiano Serlio*. Milán: Jaca Book, 1993.
- CATALANO, A.: "Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682) e la riconquista delle coscienze in Boemia", *Römisches historische Mitteilungen* 44 (2002), 339-392.
- CERUTTI FUSCO, A.: "Vitruvio nella cultura architettonica italiana nella prima metà del Seicento: alcune considerazioni sul dibattito del tempo in Italia e in Francia", in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna* (ed. G. Ciotta). Génova: De Ferrari & Devenga, 2003, II: 439-460.
- CERUTTI FUSCO, A.; VILLANI, M.: *Pietro da Cortona architetto*. Roma: Gangemi, 2002.
- *Cesare Cesariano e il Classicismo di primo Cinquecento*. Milán: Vita e pensiero, 1996.
- CESTANO, A. (ed.): *Juan Caramuel Vescovo di Satriano e Campagna (1657-1673). Cultura e vita religiosa nella seconda metà del Seicento*. Salerno: Edisud, 1992.
- CEYSSENS, L.: "Autour de Caramuel", *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 33 (1961), 329-410.
- CHAMBERS, D.S.: *The Imperial Age of Venice, 1380-1580*. Londres: Thames and Hudson, 1970.
- CHASTEL, A.: "L'«etruscan revival» du XVe siècle", *Revue archéologique* (1959), 165-180.
- CHASTEL, A.: "Le Manierisme et l'Art du Cinquecento", *BCISA* 9 (1967), 227-231.
- CHASTEL, A.: "Les 'idoles' à la Renaissance", in *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma. 1417-1527* (ed. S. Danesi Squarzina). Milán: Electa, 1989, 468-476.
- CHASTEL, A.: "Les traités d'architecture à la Renaissance: un problème", in *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). Paris: Picard, 1988, 7-18.
- CHASTEL, A.: *Architettura e cultura nella Francia del Cinquecento*. Turín: Einaudi, 1991.
- CHASTEL, A.: *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra, 1991.
- CHASTEL, A.: *El grutesco*. Madrid: Akal, 2000.
- CHASTEL, A.: *El Saco de Roma, 1527*. Madrid: Austral, 1997.
- CHASTEL, A.: *Fables, formes, figures* (2 vols.). Paris: Flammarion, 2000.
- CHASTEL, A.: *I centri del Rinascimento. Arte italiana, 1460-1500*. Milán: RSC, 1999.
- CHASTEL, A.: *Introduction a l'Histoire de l'Art français*. Paris: Flammarion, 1993.
- CHASTEL, A.: *La grande officina. Arte italiana, 1460-1500*. Milán: RSC, 2003.
- CHASTEL, A.: *Marsilio Ficino e l'arte*. Turín: Aragno, 2001.
- CHASTEL, A.: *Storia dell'arte italiana* (2 vols.). Roma: Laterza, 2004.
- CHOAY, F.: "Le *De Re Aedificatoria* comme texte inaugural", in *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). Paris: Picard, 1988, 83-90.

- CHUECA GOITIA, F.: *Casas reales en monasterios y conventos españoles*. Bilbao: Xarait, 1982.
- CHUECA GOITIA, F.: *El Escorial, piedra profética*. Madrid: Instituto de España, 1986.
- CLARK, K.: *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste* [1928]. Londres: Butler and Tanner, 1962.
- CLARKE, G.: “«La più bella e meglio lavorata opera». Beauty and Good Design in Italian Renaissance Architecture”, en *Concepts of Beauty in Renaissance Art* (ed. F. Ames-Lewis; M. Rogers). Hants: Ashgate, 1998, 107-124.
- CLEEMPOEL, K. van: “The Escorial as an Example of the ‘New Architecture of the New Christian Architecture’: A Study in the Problem of Legitimation during the Spanish Renaissance”, en *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art* (ed. W. Reinink; J. Stumpel). Holanda: Kluwer Academic Publishers, 1999, 663-670.
- COCHRANE, E.: *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1981.
- CONANT, K.J.: “The After-life of Vitruvius in the Middle Ages”, *JSAH* 27 (1968), 33-38.
- CONNORS, J.: “A copy of Borromini’s S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio”, *BM* 137 (1995), 588-599.
- CONNORS, J.: “Ars tornandi: Baroque Architecture and the Lathe”, *JWCI* 53 (1990), 217-236.
- CONNORS, J.: “Bernini’s S. Andrea al Quirinale. Payments and Planning”, *JSAH* 41 (1982), 15-37.
- CONNORS, J.: “Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo”, *BM* 133 (1991), 434-440.
- CONNORS, J.: “Cruyl contro Falda”, en *Vedute romane di Lievin Cruyl. Paesaggio urbano sotto Alessandro VII* (ed. B. Jatta; J. Connors). Roma: Accademia Americana, 1989, 17-23.
- CONNORS, J.: “Francesco Borromini: la vita 1599-1667”, en *Borromini e l’universo barocco* (ed. R. Bösel; C. Frommel). Milán: Electa, 1999, I: 7-21.
- CONNORS, J.: “Introduzione”, en Borromini, F.: *Opus Architectonicum*. Milán: Il Polifilo, 1998, IX-LXXXVIII.
- CONNORS, J.: “Poussin detrattore di Borromini”, en *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma, 13-15, gennaio, 2000* (ed. C.L. Frommel; E. Sladek). Milán: Electa, 2000, 191-204.
- CONNORS, J.: “S. Ivo alla Sapienza: The First Three Minutes”, *JSAH* 60 (1996), 38-57.
- CONNORS, J.: “The Baroque Architect’s Tomb”, en *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on His Sixty-Sixth Birthday* (ed. H.A. Millon; S. Scott Munshower). University Press (Penn.): The Pennsylvania State University, 1992, I: 390-405.
- CONNORS, J.: “Un teorema sacro: San Carlo alle Quattro Fontane”, en *Il giovane Borromini: dagli esordi a San Carlino* (ed. M. Kahn-Rossi, M. Franciulli). Lugano: Museo Cantonale d’Arte, 1999, 459-495.
- CONNORS, J.: “Virgilio Spada’s Defence of Borromini”, *BM* 131 (1989), 76-90.
- CONNORS, J.: “Virtuoso architecture in Cassiano’s Rome”, (*Cassiano dal Pozzo’s Paper Museum. II) Quaderni Puteani* 3 (1992), 23-40.
- CONNORS, J.: *Alleanze e inimicizie. L’urbanistica di Roma barocca* [publicado por primera vez en el *RJBH* 25, 1989, 207-295]. Roma: Laterza, 2005.
- CONNORS, J.: *Borromini and the Roman Oratory. Style and Society*. Cambridge (Mass.)-Londres-Nueva York: The Architectural History Foundation, 1980.
- CONNORS, J.; ROCA de AMICIS, A.: “A New Plan by Borromini for the Lateran Basilica, Rome”, *BM* 146 (2004), 526-533.
- CORBOZ, A.: “Un ordine disordinato: l’attico”, en *Studi in onore di Renato Cevese*. Vicenza: CISA, 2000, 145-157.
- CROCE, B.: “Noterelle e appunti di storia civile e letteraria napoletana del Seicento”, *Archivio storico per le province napoletane, nuova serie* 11 (1925), 5-100.
- CROCE, B.: *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce* [1912, 1928]. Milán: Adelphi, 2005.
- CROPPER, E.: “L’Idea di Bellori”, en *L’idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*. Roma: De Luca, 2000, I: 81-86.
- CURCIO, G. (ed.): *Il Tempio Vaticano, 1694. Carlo Fontana*. Milán: Electa, 2003.

- CUSMANO, S.C.: “Alessandro Galilei e il neocinquecentismo”, en *Bernini e la Toscana. Da Michelangelo al Barocco mediceo e al neocinquecentismo* (ed. O. Brunetti; S.C. Cusmano; V. Tesi). Roma: Gangemi, 2002, 165-182.
- DACOSTA KAUFMANN, T.: *Court, Cloister, and City. The Art and Culture of Central Europe, 1450-1800*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1995.
- DACOSTA KAUFMANN, T.: *The Eloquent Artist. Essays on Art, Art Theory, and Architecture, Sixteenth to Nineteenth Century*. Londres: The Pindar Press, 2003.
- DACOSTA KAUFMANN, T.: *Toward a Geography of Art*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2004.
- DAVIES, P.; HEMSOLL, D.: *Michele Sanmicheli*. Milán: Electa, 2004.
- DE BERNARDI FERRERO, D.: Véase BERNARDI FERRERO, D. de.
- DE MAMBRO SANTOS, R.: Véase MAMBRO SANTOS, R. de.
- DEL PESCO, D.: véase PESCO, D. del.
- DELBEKE, M.: “Art as Evidence, Evidence as Art. Bernini, Pallavicino and the Paradoxes of Zeno”, en *Estetica Barocca* (ed. S. Schütze). Roma: Campsiano, 2004, 343-359.
- DELBEKE, M.: “The Pope, the Bust, the Sculptor, and the Fly”, *Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome* 70 (2000), 179-223.
- DEMPSEY, C.: “Le vite de’ pittori, scultori ed architetti moderni di Giovanni Pietro Bellori”, en *L’idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*. Roma: De Luca, 2000, I: 99-103.
- DEMPSEY, C.: “National Expression in Italian Sixteenth-Century Art: Problems of the Past and Present”, en *Nationalism in the Visual Arts* (ed. R.A. Etlin). Washington: National Gallery of Art, 1991, 15-26.
- DEMPSEY, C.: “The Carracci Postille to Vasari’s Lives”, *AB* 68 (1986), 72-76.
- DENKER NESSEL RATH, C.: *Die Säulenordnungen bei Bramante* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, vol.4). Worms: Wernersche Verlag, 1990.
- DENKER-NESSEL RATH, C.: *Bramante’s Spiral Staircase*. Ciudad del Vaticano: Tipografía vaticana, 1996.
- DINSMOOR, H.W.: “The literary remains of Sebastiano Serlio”, *AB* 24 (1942), 55-91, 115-155.
- DITTSCHIED, H.-C.: “Serlio, Roma e Vitruvio”, en *Sebastiano Serlio* (ed. C. Thoenes). Milán: Electa, 1989, 132-148.
- DOCCI, M.; MIGLIARI, R.; BIANCHINI, C.: “Le ‘vite paralele’ di Girard Desargues e Guarino Guarini, fondatori della moderna scienza della rappresentazione”, *Disegnare* 3-4 (1992), 9-18.
- ECK, C. van: “Architecture, Language, and Rhetoric in Alberti’s *De Re Aedificatoria*”, en *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture. c.1000-c.1650*. (ed. G. Clarke; P. Crossley). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 72-81.
- ECK, C. van: “The Structure of *De Re Aedificatoria* Reconsidered”, *JSAH* 57 (1998), 280-297.
- ECK, C. van: *Organicism in Nineteenth Century Architecture. An Inquiry into Its Theoretical and Philosophical Background*. Ámsterdam: Architecture and Nature Press, 1994.
- *El Escorial. 1563-1963. IV Centenario de la fundación de San Lorenzo el Real* (2 vols.). Madrid: Patrimonio Nacional, 1963.
- ELIADE, M.: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* (3 vols.). Madrid: RBA, 2005.
- ELKINS, J.: *The Poetics of Perspective*. Ithaca-Londres: Cornell Univeristy Press, 1994.
- EVANS, R.: *The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1995.
- FAGIOLO dell’ARCO, M.; CARANCINI, S.: *L’effimero barocco. Struttura della festa nella Roma del ‘600* (2 vols.). Roma: Bulzoni, 1978.
- FERGUSON, W.K.: *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*. Cambridge (Mass.): The Riverside Press, 1948.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, J.: “*Austriacus re rectus obliqua*: Juan Caramuel y su interpretación oblicua del Escorial”, en *El Monasterio de El Escorial y la Arquitectura. Actas del Simposium, 8 a 11 de Noviembre de 2002*. Madrid: Grafinat, 2002, 391-415.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, J.: “Classicism *hispanico more*: Juan De Caramuel’s Presence in Alexandrine Rome and Its Impact on His Architectural Theory”, *AA* 17 (2005), 137-165.

- FERNÁNDEZ-SANTOS, J.: "The Elusive Role of Perfection in Architecture. Caramuel's *Raptus Geometricus* Reconsidered", en *Ad limina II*. Alessandria: Dell'Orso, 2004, 363-385.
- FERNIE, E.: *Art History and Its Methods. A Critical Anthology*. Londres: Phaidon, 2003.
- FERRARI, A. de; OECHSLIN, W.: "Caramuel Lobkowitz, Juan", en *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia, 1976, XIX: 621-626.
- FIORE, F.P.: "La tradizione vitruviana di Cesare Cesariano", en *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma. 1417-1527* (ed. S.D. Squarzina). Milán: Electa, 1989, 458-466.
- FIORE, F.P.: "The Trattati on Architecture by Francesco di Giorgio", en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 66-85.
- FLÓREZ, R.; BALSINDE, I.: *El Escorial y Arias Montano: ejercicios de comprensión*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000.
- FONTANA, V.: "Il duomo di Este (1687-1705) e l'architettura 'obliqua' a Venezia", en *Gian Lorenzo Bernini e l'architettura europea del Sei-Settecento* (ed. G. Spagnesi; M. Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, II: 613-640.
- FORSSMAN, E.: "Falconetto e Palladio", *BCISA* 8/2 (1966), 52-67.
- FORSSMAN, E.: "Palladio e Daniele Barbaro", *BCISA* 8/2 (1966), 68-81.
- FORSSMAN, E.: "Palladio e le colonne", *BCISA* 20 (1978), 71-87.
- FORSSMAN, E.: "Palladio e Vitruvio", *BCISA* 4 (1962), 31-42.
- FORSSMAN, E.: "Tradizione e innovazione nelle opere in el pensiero di Palladio", *BCISA* 9 (1967), 243-256.
- FORSSMAN, E.: "Über Architekturen in der venezianischen Malerei des Cinquecento", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 29 (1967), 105-139.
- FORSSMAN, E.: *Dórico, Jónico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*. Bilbao: Xarait, 1983.
- FORSSMAN, E.: *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulerbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1956.
- FRANK, M.: *Baldassare Longhena*. Venecia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004.
- FRANKL, P.: *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura* [1954]. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- FRANKL, P.: *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1960.
- FRASCARI, M.: "The Mirror Theatre of Vincenzo Scamozzi", en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 247-260.
- FREMANTLE, R.: *God and Money. Florence and the Medici in the Renaissance*. Florencia: Leo S. Olschki, 2005.
- FROMMEL, C.L.: "Borromini e la tradizione", en *Borromini e l'universo barocco* (ed. R. Bösel; C. Frommel). Milán: Electa, 1999, I: 51-63.
- FROMMEL, C.L.: "Roma e la formazione architettonica del Palladio", en *Andrea Palladio: nuovi contributi* (ed. A. Chastel; R. Cevese). Milán: Electa, 1990, 146-165.
- FROMMEL, C.L.: "S. Andrea al Quirinale: Genesi e struttura", en *Gian Lorenzo Bernini e l'architettura europea del Sei-Settecento* (ed. G. Spagnesi; M. Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, I: 211-253.
- FROMMEL, C.L.: "Vignola architetto del potere. Gli esordi e le ville nell'Italia centrale", en *Jacopo Barozzi da Vignola* (ed. R.J. Tuttle; B. Adorni; C.L. Frommel; C. Thoenes). Milán: Electa, 2002, 39-59.
- FROMMEL, C.L.: *Architettura alla corte papale del Rinascimento*. Milán: Electa, 2003.
- FROMMEL, C.L.; ADAMS, H. (ed.): *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle* (2 vols.). Cambridge (Mass.)-Londres: The MIT Press, 1994-2000.
- FROMMEL, C.L.; SLADEK, E. (ed.): *Francesco Borromini*. Milán: Electa, 2000.
- FROMMEL, S.: *Sebastiano Serlio architetto*. Milán: Electa, 1998.

- FUSCO, R. de: *Storia e struttura. Teoria della storiografia architettonica*. Nápoles: Edizione Scientifiche Italiane, 1970.
- GALBRAITH, D.: "Petrarch and the Broken City", en *Antiquity and Its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 17-26.
- GARGANO, M.: *Forma e materia. Ratiocinatio e Fabrica nell'architettura dell'età moderna*. Roma: Edizioni, 2006.
- GARMS, J.: "Le Bernin dans la littérature de voyage européenne d'Ancient Régime", en *Le Bernin et l'Europe. Du baroque trionphant à l'âge romantique* (ed. C. Grell; M. Stanic). París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, 129-146.
- GERMANN, G.: *Vitruve et le Vitruvianism. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale* [traducción de *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*]. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991.
- GEYMÜLLER, H. de: *Les Du Cerceau. Leur Vie et Leur Oeuvre*. París: Imprimerie de l'art, 1887.
- GHISSETTI GIAVARINA, A.: "La basilica Emilia e la rivalutazione del Dorico nel Rinascimento", *Bolletino del Centro per la Storia dell'architettura* 29 (1983), 7-36.
- GIJSBERS, P.-M.: "Resurgit Pamphlij in Templo Pamphiliana Domus. Camilo Pamphilj's Patronage of the Church of Sant'Andrea al Quirinale", *Mededenlingen van het Nederlands Instituut te Rome* 55 (1996), 293-335.
- GIORDANO, L.: "Il trattato del Filarete e l'architettura lombarda", en *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 115-128.
- GIORDANO, L.: "On Filarete's *Libro architettonico*", en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 51-65.
- GODWIN, J.: *Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*. Londres: Thames and Hudson, 1979.
- GOFFEN, R.: *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2005.
- GOLDBERG, E.L.: *After Vasari. History, Art, and Patronage in Late Medici Florence*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1988.
- GOLDSTEIN, C.: *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- GOLUB, J.: "Juan Caramuel nelle pagine del diario di Alessandro VII", en *Le meraviglie del probabile. Juan Caramuel. 1606-1682. Atti del convegno internazionale di studi. Vigevano 29-31 ottobre 1982* (ed. P. Pisavino). Vigevano: Comune di Vigevano, 1982, 59-60.
- GOMBRICH, E.H.: "Ilusión y arte", en *Gombrich esencial*. Madrid: Debate, 1997, 139-160.
- GOMBRICH, E.H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1998.
- GOMBRICH, E.H.: *Arte e progresso*. Roma-Bari: Laterza, 2002.
- GOMBRICH, E.H.: *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*. Turín: Einaudi, 1999.
- GOMBRICH, E.H.: *El legado de Apeles*. Madrid: Alianza, 1985.
- GOMBRICH, E.H.: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Debate, 2004.
- GOMBRICH, E.H.: *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*. Turín: Einaudi, 2001.
- GOMBRICH, E.H.: *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la Historia y el Arte*. Madrid: Debate, 2004.
- GOMBRICH, E.H.: *Imágenes simbólicas*. Madrid: Debate, 2001.
- GOMBRICH, E.H.: *La historia del Arte*. Madrid: Debate, 1998.
- GOMBRICH, E.H.: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 2002.
- GOMBRICH, E.H.: *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Barcelona: Debate, 2003.
- GOMBRICH, E.H.: *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 2003.

- GOMBRICH, E.H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos de teoría del arte*. Madrid: Debate, 2002.
- GOMBRICH, E.H.: *Norma y forma*. Madrid: Debate, 2000.
- GOMBRICH, E.H.: *Nuevas visiones de viejos maestros*. Madrid: Debate, 2000.
- GOMBRICH, E.H.: *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Madrid: Debate, 2001.
- GOMBRICH, E.H.: *Tras la historia de la cultura*. Barcelona: Ariel, 1977.
- GOMBRICH, E.H.: *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- GOULD, C.: “Sebastiano Serlio and Venetian Painting”, *JWCI* 25 (1962), 56-64.
- GOULD, C.: *Bernini in France. An Episode in 17<sup>th</sup> Century History*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1981.
- GOY, R.J.: *Building Renaissance Venice. Patrons, Architects and Builders (c.1430-1500)*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2006.
- GRASSI, L.: “La storiografia artistica del Seicento in Italia”, en *Il mito del Classicismo nel Seicento*. Florencia: STIAV, 1964, 61-79.
- GRASSI, L.: *Teorici e storia della critica d'arte* (2 vols.). Roma: Multigrafica, 1970-73.
- GREGORY, R. et al. (ed.): *The Artful Eye*. Oxford-Nueva York-Tokio: Oxford University Press, 1995.
- GROS, P.: “Vitruve et les ordres”, en *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 49-60.
- GROS, P.: *Palladio e l'antico*. Venecia: Marsilio, 2006.
- GROSS, S.: “A Second Look: Nationalism in Art Treatises from the Golden Age in Spain”, *The Rutgers Art Review* 5 (1984), 9-28.
- GUIDONI MARINO, A.: “Il Colonnato di Piazza S. Pietro: Dall'Architettura Obliqua di Caramuel al clasicismo Berniniano”, *Palladio* 23 (1973), 81-120.
- GUIDONI, E.; MARINO, A.: *Historia del urbanismo. El siglo XVII*. Madrid: Instituto de Administración Local, 1982.
- GUILLAUME, J.: “De l'Orme et Michel-Ange”, en *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*. Roma: Ed. dell'Elefante – Flammarion, 1987, 279-288.
- GUILLAUME, J.: “Leonard et Bramante. L'emploi des ordres a Milan a la fin du XVe siecle”, *AL nuova serie* 86/87 (1988), 101-106.
- GUILLAUME, J.: “On Philibert De l'Orme: A Treatise Transcending the Rules”, en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 219-232.
- GUILLAUME, J.: “Philibert de L'Orme: un traité différent”, en *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 347-354.
- GÜNTHER, H.: “Alberti, gli umanisti contemporanei e Vitruvio”, en *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura*. Firenze: Leo S. Olschki, 1999, 33-44.
- GÜNTHER, H.: “Gian Cristoforo Romano studia l'architettura antica. Un aspetto sconosciuto della cultura rinascimentale”, en *Il disegno di architettura* (ed. P. Carpeggiani; L. Patetta). Milán: Angelo Guerini, 1989, 137-148.
- GÜNTHER, H.: “La ricezione dell'antico nel Tempietto”, en *Donato Bramante. Ricerche, proposte, rilettura* (ed. F. P. di Teodoro). Urbino: Accademia Raffaello, 2001, 267-302.
- GÜNTHER, H.: “La rinascita dell'antichità”, en *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milán: Bompiani, 1994, 259-305.
- GÜNTHER, H.: “Palladio e gli ordini di colonne”, en *Andrea Palladio: nuovi contributi* (ed. A. Chastel; R. Cevese). Milán: Electa, 1990, 182-197.
- GÜNTHER, H.: “Serlio e gli ordini architettonici”, en *Sebastiano Serlio* (ed. C. Thoenes). Milán: Electa, 1989, 154-168.
- GÜNTHER, H.: “Visions de l'architecture en Italie et dans l'Europe du Nord aud début de la Renaissance”, en *L'invention de la Renaissance. La réception des formes “à l'antique” au début de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 2003, 9-26.

- GÜTHLEIN, K.: “Francesco Borromini e Virgilio Spada nell’«anno nero» 1657”, en *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma, 13-15, gennaio, 2000* (ed. C.L. Frommel; E. Sladek). Milán: Electa, 2000, 130-133.
- GUTIÉRREZ, R.: *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura, 1526-1850*. Buenos Aires: Universidad del Nordeste, 1972.
- GUTMANN, J. (ed.): *No Graven Images. Studies in Art and the Hebrew Bible*. Nueva York: Ktav Publications House, 1971.
- GUTMANN, J. (ed.): *The Temple of Solomon. Archeological Fact and Medeival Tradition in Christian, Islamic, and Jewish Art*. Missoula (Montana): Scholars Press, 1976.
- HABEL, D.M.: *The Urban Development of Rome in the Age of Alexander VII*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HAGER, H.: “Bernini, Carlo Fontana e la fortuna del ‘terzo braccio’ del Colonnato di Piazza San Pietro in Vaticano”, en *L’architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione* (ed. G. Spagnesi). Roma: Bonsignori, 1997, 337-360.
- HALE, J.R.: *Florence and the Medici. The Pattern of Control*. Londres: Thames & Hudson, 1977.
- HARBISON, R.: *Reflections on Baroque*. Londres: Reaktion Books, 2000.
- HART, V.: “«A Peece Rather of Good Heraldry, than of Architecture»: Heraldry and the Orders of Architecture as Joint Emblems of Chivalry”, *Res. Anthropology and Aesthetics* 23 (1993), 53-66
- HART, V.: “«Paper Palaces» from Alberti to Scamozzi”, en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 1-29.
- HART, V.: “From Virgin to Courtesan in Early English Vitruvian Books”, en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 297-318.
- HART, V.: “On Inigo Jones and the Stuart Legal Body: ‘Justice and Equity... and Proportions Appertaining’”, en *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture* (ed. G. Dodds; R. Tavernor). Cambridge-Londres: The MIT Press, 2002, 138-149.
- HART, V.: “Serlio and the Representation of Architecture”, en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 170-186.
- HART, V.; HICKS, P.: “On Sebastiano Serlio: Decorum and the Art of Architectural Invention”, en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 140-157.
- HASKELL, F.: “Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel gusto barocco”, en *Architettura e arte dei gesuiti* (ed. R. Wittkower; I. Jaffé) [trad. de *Baroque Art. The Jesuit Contribution*]. Milán: Electa, 2003, 94-111.
- HASKELL, F.: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid: Cátedra, 1984.
- HAUSER, A.: *El Manierismo: La crisis del Renacimiento y el origen del arte moderno*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- HAUSER, A.: *Historia social de la literatura y el arte* (2 vols.). Barcelona: RBA, 2005.
- HAUSER, A.: *Le teorie dell’arte. Tendenze e metodi della critica moderna* [traducción de *Philosophie der Kunstgeschichte*, 1958]. Turín: Einaudi, 1988.
- HAUTECOEUR, L.: *Histoire de la architecture Classique en France* (11 vols.). París: Picard, 1948-67.
- HELLWIG, K.: *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid: Visor, 1999.
- HENNEBERG, J. von: “Emilio dei Cavalieri, Giacomo della Porta, and G.B. Montano”, *JSAH* 36 (1977), 252-255.
- HENNEBERG, J. von: “Giacomo della Porta’s Model for the Capella dei Principi. An Addendum”, *JSAH* 42 (1983), 290-291.
- HERKLOTZ, I.: “Excavations, Collectors and Scholars in Seventeenth Century Rome”, en *Archives and Excavations. Essays on the History of Archaeological Excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the Nineteenth Century* (ed. I. Bignamini). Roma: British School in Rome, 2004, 55-88.
- HERKLOTZ, I.: “Fabrice di Roma nel 1651, 1652, 1653. Kunst- und baugeschichtliche Nachrichten aus dem *Diario* des Giuseppe Gualdi”, *Analecta Romana Instituti Danici* 29 (2003), 193-233.



- HERKLOTZ, I.: *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 28). München: Hirmer, 1999.
- HERNÁNDEZ NIETO, H.: *Ideas literarias de Caramuel*. Barcelona 1992.
- HERRMANN, W.: "Unknown Designs for the Temple of Jerusalem by Claude Perrault", en *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower* (ed. D. Fraser; H. Hibbard; M.J. Lewine). Nueva York: Phaidon, 1969, 143-158.
- HERSEY, G.L.: "The Classical Orders of Architecture as Totems in Vitruvian Mith", en *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*. Roma: Istituto di Studi Romani, 1981, 213-221.
- HERSEY, G.L.: *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- HERSEY, G.L.: *High Renaissance Art in St. Peter's and the Vatican*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1993.
- HERSEY, G.L.: *Pythagorean Palaces. Magic and Architecture in the Italian Renaissance*. Ithaca-Londres: Cornell University Press, 1976.
- HERSEY, G.L.: *The Lost Meaning of Classical Architecture. Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*. Cambridge (Mass.)-Londres: The MIT Press, 1988.
- HERSEY, G.L.: *The Monumental Impulse. Architecture's Biological Roots*. Cambridge (Mass.)-Londres: The MIT Press, 1999.
- HEYDENREICH, L.: "Il bugnato rustico nel Quattro e nel Cinquecento", *BCISA* 2 (1960), 40-41.
- HEYDENREICH, L.; LOTZ, W.: *Arquitectura en Italia, 1400-1600*. Madrid: Cátedra, 1999.
- HIBBARD, H.: "Recent Books on Earlier Baroque Architecture in Rome", *AB* 55 (1973), 127-135.
- HIBBARD, H.: "Ut picturae sermones: le prime decorazioni dipinte al Gesù", en *Architettura e arte dei gesuiti* (ed. R. Wittkower; I. Jaffé) [traducción de *Baroque Art. The Jesuit Contribution*]. Milán: Electa, 2003, 54-93.
- HIBBARD, H.: *Carlo Maderno* (reedición en italiano a cargo de A. Scotti Tosini). Milán: Electa, 2001.
- HOLLINGSWORTH, M.: "The Architect in Fifteenth-Century Florence", *AH* 7 (1984), 385-410.
- HOLLINGSWORTH, M.: *Attitudes to Architecture around 1500 in Italy*. Tesis doctoral inédita, Universidad de East Anglia, 1981.
- HOLLINGSWORTH, M.: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid: Akal, 2002.
- HOLLINGSWORTH, M.: *Patronage in Sixteenth-Century Italy*. Londres: John Murray, 1996.
- HOLLINGSWORTH, M.: *The Cardinal's Hat. Money, Ambition, and Everyday Life in the Court of a Borgia Prince*. Nueva York: The Overlook Press, 2006.
- HOPKINS, A.: "Gioseffe Viola Zanini: cartografo, pittore e architetto", introducción al facsímil de Viola Zanini, G.: *Della architettura*. Vicenza: CISA, 2001, XV-XXX.
- HOPKINS, A.: "Scamozzi and Vitruvius", en *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna* (ed. G. Ciotta). Génova: De Ferrari & Devenga, 2003, II: 514-519.
- HOPKINS, A.: *Italian Architecture from Michelangelo to Borromini*. Londres: Thames & Hudson, 2002.
- HOPKINS, A.: *Santa Maria della Salute: Architecture and Ceremony in Baroque Venice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- HOWARD, D.: *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1975.
- HOWARD, D.: *The Architectural History of Venice*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2004.
- HUMFREY, P.: *Painting in Renaissance Venice*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1995.
- IKEGAMI, H.: *Due volti dell'Anamorfosi: Prospettiva e "Vanitas": Nicéron, Pozzo, Holbein e Descartes*. Bologna: CLUEB, 2000.
- IVERSEN, M.: *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge (Mass.)-Londres: The MIT Press, 1993.
- JANNACO, C.: "Barocco e razionalismo nel trattato d'architettura di Vincenzo Scamozzi (1615)", *Studi secenteschi* 2 (1961), 47-60.
- JANNACO, C.: "I 'Discorsi sopra L'Antichità di Roma' di Vincenzo Scamozzi", *Studi secenteschi* 17 (1976), 97-100.
- JARAUTA MARION, F.: "Barroco y modernidad", en *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Visor, 1999, 45-48.
- JARDINE, L.: *Affari di genio. Una storia del Rinascimento europeo*. Roma: Carocci, 2006.

- JARRARD, A.: *Architecture as Performance in Seventeenth-Century Europe. Court Ritual in Modena, Rome, and Paris*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- JEANNEL, B.: *Le Nôtre*. Madrid: Akal, 2003.
- JESTAZ, B.: "Le jubé comme organe de diffusion des formes classiques", en *L'église dans l'architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). Paris: Picard, 1995, 181-194.
- JONGE, K. de: "Vitruvius, Alberti and Serlio: Architectural Treatises in the Low Countries, 1530-1620", en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 281.
- JULIEN, P.: "Anamorphoses et visions miraculeuses du père Maignan (1602-1676)", *MEFRIM* 117/1 (2005), 45-71.
- KAMEN, H.: *Felipe de España*. Madrid: Suma de Letras, 2001.
- KANDEL, E.R.; SCHWARTZ, J.H.; JESSELL, T.H.: *Neurociencia y conducta*. Madrid: Prentice Hall, 2003.
- KARSTEN, A.: *Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom. Leben und Werk*. München: C.H. Beck, 2006.
- KAVALER, E.M.: "Renaissance Gothic: Pictures of Geometry and Narratives of Ornament", *AH* 29 (2006), 1-46.
- KEMP, M.: *Geometrical Perspective from Brunelleschi to Desargues. A Pictorial Means or and Intellectual End?* Oxford: Oxford University Press, 1985.
- KEMP, M.: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal, 2000.
- KEMPERS, B.: "Diverging Perspective. New Saint Peter's: Artistic Ambitions, Liturgical Requirements, Financial Limitations and Historical Interpretations", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 55 (1996), 213-251.
- KIEVEN, E.: "Il borrominismo nel tardo barocco", en *Borromini e l'universo barocco* (ed. R. Bösel; C. Frommel). Milán: Electa, 1999, I: 119-127.
- KINNEY, D.: "Spolia", en *St. Peter's in the Vatican* (ed. W. Tronzo). Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 16-47.
- KITAO, T.K.: "Carlo Fontana Had No Part in Bernini's Planning for the Square of Saint Peter's", *JSAH* 36 (1977), 85-93.
- KITAO, T.K.: "Prejudice in Perspective. A study of Vignola's Perspective Treatise", *AB* 44 (1962), 173-194.
- KITAO, T.K.: *Circle and Oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's Art on Planning*. Nueva York: New York University Press, 1974.
- KOLB, C.: "The Francesco di Giorgio Material in the Zichy Codex", *JSAH* 47 (1998), 132-159.
- KRAUTHEIMER, R.: "Introduction to an «Iconography of a Mediaeval Architecture»", *JWCI* 5 (1942), 1-33.
- KRAUTHEIMER, R.: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid: Cátedra, 2005.
- KRAUTHEIMER, R.: *Roma di Alessandro VII. 1655-1667*. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1987.
- KRAUTHEIMER, R.: *Roma. Profilo di una città, 312-1308*. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1981.
- KRAUTHEIMER, R.: *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*. Londres: London University Press, 1971.
- KRAUTHEIMER, R.: *Tre capitali cristiane. Topografia e politica*. Turín: Edizione di Comunità, 2002.
- KRAUTHEIMER, R.; JONES, R.B.S.: "The Diary of Alexander VII: Notes on Art, Artists, and Buildings", *RJK* 15 (1975), 199-233.
- KRAVTOSV, S.R.: "Juan Bautista Villalpando and Sacred Architecture in the Seventeenth Century", *JSAH* 64 (2005), 312-339.
- KRINSKY, C.H.: "Cesariano and the Renaissance without Rome", *AL* 16 (1971), 211-218.
- KRINSKY, C.H.: "Representations of the Temple of Jerusalem before 1500", *JWCI* 33 (1970), 1-19.
- KRINSKY, C.H.: "Seventy-eight Vitruvius Manuscripts", *JWCI* 30 (1967), 36-70.
- KRINSKY, C.H.: *Cesare Cesariano and the Como Vitruvius Edition of 1521*. Ann Arbor (Michigan): UMI Diss. Service, 1993.
- KRIS, E.; KURZ, O.: *La leyenda del artista [1934]*. Madrid: Cátedra, 2002.
- KRUFFT, H.-W.: *Historia de la teoría de la arquitectura* (2 vols.). Madrid: Alianza, 1990.

- KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* (colec. *Ars Hispaniae*, vol.XIV). Madrid: Plus Ultra, 1957.
- KUBLER, G.: *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas* [1962]. Madrid: Nerea, 1988.
- KUBLER, G.: *La obra del Escorial*. Madrid: Alianza, 1983.
- KUBLER, G.; SORIA, M.: *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions: 1500-1800*. Harmondsworth: Penguin Books, 1959.
- KULTERMANN, U.: *Historia de la Historia del Arte: el camino de una ciencia*. Madrid: Akal, 1996.
- KURZ, O.: "Barocco: Storia di un concetto", en *Barocco europeo e Barocco veneziano* (ed. V. Branca). Venecia: Sansoni, 1962, 15-33.
- KURZ, O.: "Barocco: Storia di una parola", *Lettera italiana* 12 (1960), 414-444.
- KURZ, O.: "La storiografia artistica del Seicento in Europa", en *Il mito del Classicismo nel Seicento*. Florencia: STIAV, 1964, 47-60.
- LAFAYE, J.: *Sangrientas fiestas del Renacimiento: La era de Carlos V, Francisco I y Solimán (1500-1557)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- LATTO, R.: "The Brain of the Beholder", en *The Artful Eye* (ed. R. Gregory et al.). Oxford-Nueva York-Tokio: Oxford University Press, 1995, 66-94.
- LAVEDAN, P.: "Contra-réforme, baroque, manierisme", *GBA* 83 (1974), 97-116.
- LAVIN, I.: "Fischer von Erlach, Tiepolo, and the Unity of the Visual Arts", en *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on His Sixty-Sixth Birthday* (ed. H.A. Millon; S. Scott Munshower). University Press (Penn.): The Pennsylvania State University, 1992, II: 498-525.
- LAVIN, I.: "Introducción" a Panofsky, E.: *Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós, 2000, 11-33.
- LAVIN, I.: "The Roma Alessandrina of Richard Krautheimer", en *In memoriam Richard Krautheimer*. Roma: Comune di Roma-Biblioteca Hertziana, 1997, 107-117.
- LAVIN, I.: *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*. Nueva York: New York University Press, 1968.
- LEES-MILNE, J.: *Baroque in Spain and Portugal and its Antecedents*. Londres: B.T. Batsford, 1960.
- LEMERLE, F.: "Genèse de la théorie des ordres: Philandrier et Serlio", *RA* 103 (1994), 33-41.
- LEMERLE, F.: "On Guillaume Philandrier: Forms and Norm", en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 186-198.
- LEMERLE, F.: "Philandrier et le texte de Vitruve", *MEFRIM* 106/2 (1994), 517-529.
- LEMERLE, F.; PAUWELS, Y.: "Du bon usage de la frise dorique: Bramante, Raphaël et les ordres", *MEFRIM* 110/2 (1998), 687-702.
- LEMERLE, F.; PAUWELS, Y.: *L'architecture à la Renaissance*. París: Flammarion, 2005.
- LENZ, C.: *Veroneses Bildarchitektur*. Tesis doctoral, Ludwig-Maximilians-Universität, Múnich, 1969.
- LEVY, E.: *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2004.
- LEWINE, M.J.: *The Roman Church Interior, 1527-1580*. Tesis doctoral, Columbia University, 1960.
- *Libro de arte en España, El*. Granada: Universidad, 1975.
- LLEWELLYN, N.: "«Hungry and Desperate for Knowledge»: Diego de Sagredo's Spanish Point of View", en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 122-139.
- LLEWELLYN, N.: "Diego de Sagredo and the Renaissance in Italy", en *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 295-306.
- LLEWELLYN, N.: "Two Notes on Diego da Sagredo", *JWCI* 40 (1977), 292-300.
- LONG, P.O.: *The Vitruvian Commentary Tradition and Rational Architecture in the Sixteenth Century: A Study in the History of Ideas*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Maryland, 1979.
- LORENZ, H.: "Il trattato como strumento di 'autorappresentazione'. Palladio e J. B. Fischer von Erlach", *BCISA* 21 (1979), 141-157.
- LOSITO, M.: *Il capitello ionico nel Rinascimento italiano toscano, romano e veneto (1423-1570)*. Tesis doctoral inédita, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1993.
- LOTZ, W.: "Bramante and the Quattrocento Cloister", *Gesta* 12 (1973), 111-121.

- LOTZ, W.: "Manierism in Architecture: Changing Aspects", en *Studies in Western Art. Acts of the 20<sup>th</sup> International Congress of the History of Art*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1963, II: 239-246.
- LOTZ, W.: "Spazi ovali nelle chiese del Cinquecento", en *L'Architettura del Rinascimento*. Milán: Electa, 1997, 15-87.
- LOTZ, W.: *La arquitectura del Renacimiento en Italia. Estudios*. Madrid: Hermann Blume, 1985.
- LOWIC, L.: "The Meaning and Significance of the Human Analogy in Francesco di Giorgio's Trattato", *JSAH* 42 (1983), 360-370.
- MACAULAY, J.: *The Gothic Revival. 1745-1845*. Glasgow-Londres: Blackie, 1975.
- MAGNUSON, T.: *Rome in the Age of Bernini* (2 vols.). Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1982-1986.
- MAGNUSSON, B.: "Giovanni Maggi Romano on Architecture: A Treatise of 1614", en *Docto peregrino. Roman Studies in Honour of Torgil Magnuson* (ed. T. Hall; B. Magnusson; C. Nylander). Uddesalla: Bohusläningens Boktryckeri, 1992, 181-220.
- MAHON, D.: *Studies in Seicento Art and Theory* [1947]. Westport (Conn.): Greenwood Press, 1971.
- MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma* [traducción de *L'art religieux après le Concile de Trente*, 1932]. Madrid: Encuentro, 2001.
- MALLGRAVE, H.F. (ed.): *Architectural Theory. Volume I. An Anthology from Vitruvius to 1870*. Oxford: Blackwell, 2006.
- MALLGRAVE, H.F.: *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*. Nueva York: Cambridge University Press, 2005.
- MALLORI, N.A.: *Roman Rococo Architecture from Clement XI to Benedict XIV (1700-1758)*. Nueva York-Londres: Garland Publishing, 1977.
- MAMBRO SANTOS, R. de: *Arcadie del Vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*. Roma: Apeiron, 2001.
- MAMBRO SANTOS, R. de: *Viatico vienesse. La storiografia critica di Julius von Schlosser e la metodologia filosofica di Benedetto Croce*. Roma: Apeiron, 1998.
- MANDOWSKY, E.; MITCHELL, C.: *Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in Ms. XIII.B.7 in the National Library in Naples*. Londres: The Warburg Institute, 1963.
- MANENTI VALLI, F.: "La regola del costruire 'armonico' nella progettualità albertiana", en *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura*. Firenze: Leo S. Olschki, 1999, 355-366.
- MARANDOLA, M.: "La Capella dei Principi: un cantiere secolare", en *Architettura e tecnologia. Acque, tecniche e cantieri nell'architettura rinascimentale e barocca* (ed. C. Conforti; A. Hopkins). Roma: Nuova Argos, 2002, 77-95.
- MARAVALL, J.A.: *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.
- MARCONI, P.: "Guarino Guarini ed il Gotico", en *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*. Turín: Accademia delle Scienze, 1970, I: 613-635.
- MARDER, T.A.: "Alexander VII, Bernini, and the Urban Setting of the Pantheon in the Seventeenth Century", *JSAH* 50 (1991), 273-292.
- MARDER, T.A.: "Bernini and Alexander VII: Criticism and Praise of the Pantheon in the Seventeenth Century", *AB* 71 (1989), 628-645.
- MARDER, T.A.: "Rapporti fra Cortona e Bernini architetti", en *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997* (ed. C.L. Frommel; S. Schütze). Milán: Electa, 1998, 270-278.
- MARDER, T.A.: "Sisto V e la fontana del Mosè", en *Sisto V. I. Roma e il Lazio* (ed. M. Fagiolo; M.L. Madonna). Roma: Libreria dello Stato, 1992, 519-543.
- MARDER, T.A.: "Symmetry and Eurythmy at the Panteon. The Fate of Bernini's Perceptions from the Seventeenth Century to the Present Day", en *Antiquity and its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 217-226.
- MARDER, T.A.: "The Evolution of Bernini's Designs for the Facade of Sant'Andrea al Quirinale: 1658-1676", *Architettura* 20 (1990), 108-132.
- MARDER, T.A.: *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace. Architecture, Sculpture, and Ritual*. Nueva York: Cambridge University Press, 1997.

- MARDER, T.A.: *Gian Lorenzo Bernini* [traducción al italiano de *Bernini and the Art of Architecture*]. Milán: Rizzoli, 1998.
- MARÍAS, F.: “A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI”, introducción a J. Shearman: *Manierismo*. Bilbao: Xarait, 1990, 7-47.
- MARÍAS, F.: “Cuando El Escorial era francés. Problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española”, en *Per Franco Barbieri* (ed. E. Avagnina; G. Beltramini). Venecia: Marsilio, 2004, 213-222.
- MARÍAS, F.: “El Escorial de Felipe II y la Sabiduría Divina”, *AA* 1 (1989), 63-76.
- MARÍAS, F.: “Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias”, en *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Visor, 1999, 87-112.
- MARÍAS, F.: “En torno al problema del Barroco en la arquitectura española”, en *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*. Roma: Multigrafica, 1984, I:46-55.
- MARÍAS, F.: “La Basílica de El Escorial, la arquitectura y los arquitectos italianos”, en *Studi in onore di Renato Cevese*. Vicenza: CISA, 2000, 351-373.
- MARÍAS, F.: “Los sintagmas clásicos en la arquitectura española del siglo XVI”, en *L'emploi des Ordres dans l'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1992, 247-261.
- MARÍAS, F.: “Orden y Modo en la Arquitectura Española”, introducción a E. Forssman: *Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Bilbao: Xarait, 1983, 7-45.
- MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI: Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.
- MARÍAS, F.: *El monasterio de El Escorial*. Madrid: Anaya, 1990.
- MARÍAS, F.: *La arquitectura del clasicismo en Toledo, 1541-1631* (4 vols.). Toledo-Madrid: IPIET-CSIC, 1983-1986.
- MARÍAS, F.: *Teoría del Arte II*. Madrid: Historia 16, 1996.
- MARÍAS, F.; BUSTAMANTE, A.: “Il Palladianesimo in Spagna”, *BCISA* 22 (1980), 95-109.
- MARÍAS, F.; BUSTAMANTE, A.: “Las ‘Medidas’ de Diego de Sagredo”, introducción a D. de Sagredo: *Medidas del Romano*. Madrid 1986, 5-138.
- MARÍAS, F.; BUSTAMANTE, A.: “Trattatistica teorica e vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento”, en *Les traités d'architecture de la Renaissance*. (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 307-316.
- MARÍAS, F.; BUSTAMANTE, A.: “Un tratado inédito de arquitectura de hacia 1550”, *BMICA* 13 (1983), 41-57.
- MARÍAS, F.; BUSTAMANTE, A.: *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid: Cátedra, 1981.
- MARINO, A.: “San Pietro: le idee di Virgilio Spada e il concetto di portico nella definizione della piazza”, en *L'architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione* (ed. G. Spagnesi). Roma: Bonsignori, 1997, 331-336.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1993.
- MARTIN, J.R.: *Barroco*. Bilbao: Xarait, 1986.
- MARTÍNEZ GAVILÁN, M.D.: “La gramática castellana de Caramuel (1663)”, *Estudios humanísticos. Filología* 11 (1989), 95-116.
- MARTÍNEZ GAVILÁN, M.D.: “La *Grammatica Audax* (1654) de Juan Caramuel y la tradición de la gramática general y filosófica”, en *Actas del I congreso internacional de la sociedad española de historiografía lingüística* (ed. M. Fernández; F. García; N. Vázquez). s.l.: Arco, 1997, 479-491.
- MARTÍNEZ GAVILÁN, M.D.: “La *Grammatica Audax* de Juan Caramuel y las corrientes lingüísticas del siglo XVII”, en *History of Linguistics in Spain II* (eds. E.F.K. Koerner; H.-J. Niederche). Ámsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001, 107-133.
- MARTÍNEZ GAVILÁN, M.D.: “La teoría de la elipsis en la *Minerva* del Brocense y su influencia en la *Grammatica Audax* de Juan Caramuel”, en *Homenaje al profesor A. Roldán*. Murcia: Universidad, 1997, I: 341-358.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A.: “El Escorial apocalíptico, o la Jerusalén celeste en la tierra. Cratofanía escatológica del último emperador”, en *El Monasterio de El Escorial y la Arquitectura. Actas del Simposium, 8 a 11 de Noviembre de 2002*. Madrid: Grafinat, 2002, 63-100.
- McANDREW, J.: “Santa Maria della Certosa”, *AB* 51 (1969), 15-28.
- MCCARTHY, M.: *The Origins of the Gothic Revival*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1987.

- McEWEN, I.K.: "On Claude Perrault: Modernising Vitruvius", en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 321-337.
- McEWEN, I.K.: *Vitruvius. Writing the Body of Architecture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2003
- McPHEE, S.: *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics at the Vatican*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2002.
- McQUILLAN, J.: "From Blondel to Blondel: On the Decline of the Vitruvian Treatise", en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 338-357.
- MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las ideas estéticas en España* (9 vols.). Madrid: CSIC, 1974.
- MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de los heterodoxos españoles* (8 vols.). Madrid: CSIC, 1963.
- MIGLIORINI, B.: "Etimologia e storia del termine «Barocco»", en *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, 39-49.
- MIGNOT, C.: "Michel-Ange et la France: libertinage architectural et classicisme", en *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*. Roma: Ed. dell'Ellefante – Flammarion, 1987, 523-536.
- MILLON, H.A.: "Bernini-Guarini: París-Turín: Louvre-Carignano", en *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*. Roma: Ed. dell'Ellefante – Flammarion, 1987, 479-500.
- MILLON, H.A.: "Rudolf Wittkower Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture", *JSAH* 31 (1972), 83-91.
- MILLON, H.A.: "The Architectural Theory of Francesco di Giorgio", *AB* 40 (1958), 257-261.
- MINGUET, P.: *Estética del Rococó*. Madrid: Cátedra, 1992.
- MINOR, V.H.: *Baroque and Rococo. Art and Culture*. Londres: Laurence King, 1999.
- MINOR, V.H.: *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*. Nueva York: Cambridge University Press, 2006.
- MITCHELL, W.J.T.: *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: Chicago University Press, 1986.
- MITROVIC, B.: "Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory", *ZK* 66 (2003), 321-339.
- MITROVIC, B.: "Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' *De Architectura*", *SCJ* 19 (1998), 667-688.
- MITROVIC, B.: *Learning from Palladio*. Nueva York-Londres: Norton, 2004.
- MITROVIC, B.: *Serene Greed of the Eye. Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundations of Renaissance Architectural Theory*. Múnich: Deutscher Kunstverlag, 2005.
- *Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial. IV centenario de la fundación. 1563-1963*. Madrid: Biblioteca "La Ciudad de Dios", 1964.
- MONTANARI, T.: "Bellori and Christina of Sweden", en *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome* (ed. J. Bell; T. Willette). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 94-126.
- MONTANARI, T.: "Gli intellettuali alessandrini", en *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna* (ed. A. Angelini; M. Butzek; B. Sani). Siena: Maschietto & Musolino, 2000, 380-383.
- MORA, G.: "The Image of Rome in Spain: Scholars, Artists, and Architects in Italy in the 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> Century", en *Images of Rome. Perceptions of Ancient Rome in Europe and the United States in the Modern Age* (ed. R. Hingley). Ann Arbor (Michigan): Cushing Malloy, 2001, 23-55.
- MORALEJO, S.: *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal, 2004.
- MORÁN TURINA, M.; RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *El legado de la Antigüedad. Arte, arquitectura y arqueología en la España moderna*. Madrid: Istmo, 2001.
- MOROLLI, G.: "*Le belle forme degli edifici antichi*". *Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*. Florencia: Alinea, 1984.
- MOROLLI, G.: "Un saggio di editoria barocca: i rapporti Ferri-De Rossi-Specchi e la trattatistica architettonica del Seicento romano", en *Gian Lorenzo Bernini e le arte visive* (ed. M. Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, 209-240.
- MOROLLI, G.: "*Vetus Etruria*": *il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann*. Florencia: Alinea, 1985.
- MOROLLI, G.: *L'architettura di Vitruvio. Una guida illustrata*. Florencia: Alinea, 1988.

- MORRESI, M.: "Treatises and the Architecture of Venice in the Fifteenth and Sixteenth Centuries", en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 263-280.
- MORRISSEY, J.: *The Genius in the Design. Bernini, Borromini, and the Rivalry that transformed Rome*. Londres: Duckworth, 2005.
- MORROGH, A.: "Guarini and the Pursuit of Originality: The Church for Lisbon and Related Projects", *JSAH* 57 (1998), 6-29.
- MULCAHY, R.: *The Decoration of the Royal Basílica of El Escorial*. Nueva York: Cambridge University Press, 1994.
- MÜLLER, W.: "Guarini e la stereotomia", en *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*. Turín: Accademia delle Scienze, 1970, I: 531-556.
- MÜLLER, W.: "The Authenticity of Guarini's Stereotomy in his *Architettura Civile*", *JSAH* 27 (1968), 202-208.
- MURRAY, C. (ed.): *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2006.
- MUSSINI, M.: "La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto", en *Francesco di Giorgio architetto* (ed. F. P. Fiore; M. Tafuri). Milán: Electa, 1993, 358-379.
- MUTHESIS, S.: "«Kunstgeographie» or the Problem of Characterising the Art of a Region", en *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies. An Album Amicorum in His Honour* (ed. Lauren Golden). Oxford: The Basingstoke Press, 2001, 223-227.
- NAPOLEONE, C.: "L'anamorfosi di Emmanuel Maignan", *FMR* 107 (1994), 20-30.
- NAVA, A.: "Sui disegni architettonici per San Giovanni dei Fiorentini in Roma", *La critica d'arte* 1 (1935-36), 102-108.
- NEPPI, L.: *Palazzo Spada*. Roma: Editalia, 1975.
- NESSELRATH, A.: "I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia* (ed. S. Settis). Turín: Einaudi, 1986, 87-147.
- NORBERG-SCHULTZ, C.: *Arquitectura occidental: la arquitectura como historia de formas significativas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- NORBERG-SCHULZ, C.: *Architettura Barocca*. Milán: Electa, 2005.
- NORBERG-SCHULZ, C.: *Architettura Tardobarocca*. Milán: Electa, 2003.
- OECHSLIN, W.: "«Doctrina & Veritas» e prassi: esperienze milanesi di Borromini" en *Il giovane Borromini: dagli esordi a San Carlino* (ed. M. Kahn-Rossi; M. Francioli). Lugano: Museo Cantonale d'Arte, 1999, 437-451.
- OECHSLIN, W.: "Anotaciones a Guarino Guarini y a Juan Caramuel de Lobkowitz" [1968], *Anales de Arquitectura* 2 (1990), 77-89.
- OECHSLIN, W.: "Architettura est scientia aedificandi. L'influenza della letteratura sull'architettura", en *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa. 1600-1750* (ed. H.A. Millon). Turín: Bompiani, 1999, 207-217.
- OECHSLIN, W.: "Borromini e l'incompresa 'intelligenza' della sua architettura: 350 anni di interpretazioni e ricerche", en *Borromini e l'universo barocco* (ed. R. Bösel; C. Frommel). Milán: Electa, 1999, I: 107-117.
- OECHSLIN, W.: "Il rapporto del Palladio con l'Antichità. Rispetto agli interessi di antiquario e di scienziato", *BCISA* 21 (1979), 55-81.
- OECHSLIN, W.: "Sulla creatività di Borromini: Calvino, Cartesio e il «gran pensatore Borromini»", en *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma, 13-15, gennaio, 2000* (ed. C.L. Frommel; E. Sladek). Milán: Electa, 2000, 205-214.
- OLIVATO, L.: "Con il Serlio tra i 'dilettanti di architettura' veneziani della prima metà del '500. Il ruolo di Marcantonio Michiel", en *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 247-254.
- OLIVATO, L.: "Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: Giulio Camilo Delminio e Sebastiano Serlio", *BCISA* 21 (1979), 233-252.
- OLIVATO, L.: "La scena dell'architettura: I fondamenti teorici della prassi", en *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*. Milán: Electa, 1980, 167-186.
- ONIANS, J. (ed.): *Atlas mundial del arte*. Barcelona: Blume, 2005.

- ONIANS, J.: “«I wonder...»: A short history of amazement”, en *Sight and Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85* (ed. J. Onians). Londres: Phaidon, 1994, 11-34.
- ONIANS, J.: “Alberti and Filarete. A Study in their Sources”, *JWCI* 34 (1971), 96-114.
- ONIANS, J.: “Alberti and the Neuropsychology of Style”, en *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich* (ed. L. Chiavoni; G. Ferlisi; M.V. Grassi). s.l. (Città di Castello, PG): Leo S. Olschki, 2001, 239-250.
- ONIANS, J.: “Architecture and Painting: the Biological Connection”, en *The Built Surface. I: Architecture and the Pictorial Arts from Antiquity to the Enlightenment*. (ed. C. Anderson). Londres: Ashgate, 2002, 1-14.
- ONIANS, J.: “Architecture, Metaphor and the Mind”, *ArchH* 35 (1992), 192-207.
- ONIANS, J.: “Brunelleschi: Humanist or Natinionalist”, *AH* 5 (1982), 259-272.
- ONIANS, J.: “Filarete and the ‘qualità’: architectural and social”, *AL nuova serie* 38/39 (1973), 116-128.
- ONIANS, J.: “Greek Temple and Greek Brain”, en *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*. (ed. G. Dodds; R. Tavernor). Cambridge-Londres: The MIT Press, 2002, 45-63.
- ONIANS, J.: “Inside the Brain: Looking for the Foundations of Art History”, en *Subjectivity and Methodology in Art History* (ed. M.R. Lagelöf; D. Karlholm). Estocolmo: Skriften från Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, 2003, 125-138.
- ONIANS, J.: “Leon Battista Alberti. The Problem of Personal and Urban Identity”, en *La Corte di Mantova nell’età di Andrea Mantegna: 1450-1550* (ed. C. Mozzarelli; R. Oresko; L. Ventura). Roma: Bulzoni Editore, 1997, 207-216.
- ONIANS, J.: “Michael Baxandall’s ‘Period Eye’: from Social Art History to Neuroarthistory”, *Quintana* 4 (2005), 99-114.
- ONIANS, J.: “On how to listen to High Renaissance Art”, *AH* 7 (1984), 411-437.
- ONIANS, J.: “Pourquoi les orders?”, en *L’emploi des Ordres dans l’Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). Paris: Picard, 1992, 325-333.
- ONIANS, J.: “S. Maria Novella and the Meaning of Gothic”, en *Scritti di Storia dell’Arte in Onore di Roberto Salvini*. Florencia: Sansoni, 1984, 143-147.
- ONIANS, J.: “Serlio and the History of Architecture”, en *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea. Atti del Colloquio CIHA 1990* (ed. G. Perini). Bologna: Nouva Alfa, 1992, 181-200.
- ONIANS, J.: “Storia di architettura e storia di religione: Bramante, Raffaello e Baldassare Peruzzi”, en *Roma e l’antico nell’arte e nella cultura del Cinquecento* (ed. M. Fagiolo) Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, 131-147.
- ONIANS, J.: “The Biological Basis of Renaissance Aesthetics”, en *Concepts of Beauty in Renaissance Art* (ed. F. Ames-Lewis; M. Rogers). Hants: Ashgate, 1998, 12-27.
- ONIANS, J.: “The Last Judgement of Renaissance Architecture”, *Journal of the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* (1980), 701-720.
- ONIANS, J.: “The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought”, en *Les traités d’architecture de la Renaissance*. (ed. J. Guillaume). Paris: Picard, 1988, 169-178.
- ONIANS, J.: “World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art”, *AB* 78 (1996), 206-209.
- ONIANS, J.: *Arte y pensamiento en la época Helenística. La visión griega del mundo (350 a.C.-50 a.C.)*. Madrid: Alianza, 1996.
- ONIANS, J.: *Bearer of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1988.
- ONIANS, J.: *Classical Art and the Cultures of Greece and Rome*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1999.
- ORTEGA y GASSET, J.: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Editorial Óptima, 1998.
- OSTEN SACKEN, C. von der: *El Escorial. Estudio iconológico*. Bilbao: Xarait, 1984.
- OTERO TÚÑEZ, R.: “Las primeras columnas salomónicas de España”, *Boletín de la Universidad Compostelana*, 1955, 1-12.



- OTTENHEYM, K.A.: "The Vitruvius edition, 1649 of Johannes de Laet (1581-1649), *Lias* 25 (1998), 217-229.
- OZZOLA, L.: "L'arte alla corte di Alessandro VII", *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria* 31 (1908), 5-91.
- PÄCHT, O.: *Historia del arte y metodología* [traducción de *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*]. Madrid: Alianza, 1993.
- PAGLIARA, P.N.: "Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista", en *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 179-206.
- PAGLIARA, P.N.: "Vitruvio da testo a canone", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia* (ed. S. Settis). Turín: Einaudi, 1986, 3-85.
- PANOFKY, E.: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: La Piqueta, 1986.
- PANOFKY, E.: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1993.
- PANOFKY, E.: *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1996.
- PANOFKY, E.: *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte* [1924]. Madrid: Cátedra, 1989.
- PANOFKY, E.: *La perspectiva como forma simbólica* [ca.1924]. Barcelona: Tusquets, 1999.
- PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1999.
- PANOFKY, E.: *Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- PARKER, G.: *Felipe II*. Madrid: Alianza, 1997.
- PARKER, G.: *The Military Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- PARROT, A.: *El Templo de Jerusalén*. Barcelona: Garriga, 1961.
- PARVIS MARINO, L.: "Novità e conservatorismo nell'opera architettonica di Juan Caramuel di Lobkowitz", *Annali di Storia Pavese* 16/17 (1988), 265-278.
- PASTINE, D.: "Caramuel contro Descartes: obiezioni inedite alle Meditazioni", *Rivista critica di storia della Filosofia* 27/2 (1972), 177-221.
- PASTINE, D.: "Caramuel nel suo tempo", en *Le meraviglie del probabile. Juan Caramuel. 1606-1682. Atti del convegno internazionale di studi. Vigevano 29-31 ottobre 1982* (ed. P. Pisavino). Vigevano: Comune di Vigevano, 1982, 21-27.
- PASTINE, D.: *Juan Caramuel: Probabilismo ed Enciclopedia*. Florencia: Nuova Italia, 1975.
- PASTOR, L. von: *Storia del papi dalle fine del Medio Evo* (17 vols. en 21 tomos). Trento-Roma: Marín-Desclée, 1890-1943.
- PAUWELS, Y.: "Jean Bullant et le langage des ordres: Les audaces d'un timide", *GBA* 129 (1997), 85-100.
- PAUWELS, Y.: "Jean Goujon, de Sagredo à Serlio: la cultura architeturale d'un «ymaginer-architecteur»", *Bulletin Monumental* 156/2 (1998), 137-148.
- PAUWELS, Y.: "L'Architecture de la 'Belle Chapelle' de Solesmes: une origine espagnole?", *GBA* 134 (1999), 85-92.
- PAUWELS, Y.: "La méthode de Serlio dans le *Quarto Libro*", *RA* 119/1 (1998), 33-42.
- PAUWELS, Y.: "Les antiques romains dans les traités de Philibert de L'Orme et Jean Bullant", *MEFRIM* 106/2 (1994), 531-547.
- PAUWELS, Y.: "Les Français à la recherche d'un langage. Les ordres hétérodoxes de Philibert de L'Orme et Pierre Lescot", *RA* 112/2 (1996), 9-15.
- PAUWELS, Y.: "Propagande architecturale et rhétorique du sublime: Serlio et les 'joyeuses entrées' de 1549", *GBA* 137 (2001), 221-236.
- PAUWELS, Y.: "The Rhetorical Model in the Formation of French Architectural Language in the Sixteenth Century: The Triumphal Arch as Commonplace", en *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture. c.1000-c.1650* (ed. G. Clarke, P. Crossley). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 134-147.
- PAYNE, A.A.: "Architects and Academies: Architectural Theories of *Imitatio* and the Literary Debates on Language and Style", en *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture. c.1000-c.1650* (ed. G. Clarke, P. Crossley). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 118-133.
- PAYNE, A.A.: "Architectural Criticism, Science, and Visual Eloquence. Teofilo Gallaccini in Seventeenth-Century Siena", *JSAH* 58 (1999), 146-169.

- PAYNE, A.A.: "Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue", *JSAH* 58 (1999), 292-299.
- PAYNE, A.A.: "Mescolare, composti and Monsters in Italian Architectural Theory of the Renaissance", en *Disarmonia, brutezza e bizzarria nel Rinascimento* (ed. L. Secchi Tarugi). Florencia: Franco Cesati, 1998, 273-294.
- PAYNE, A.A.: "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism", *JSAH* 53 (1994), 322-342.
- PAYNE, A.A.: "Ut Poesis Architectura. Tectonics and Poetics in Architectural Criticism circa 1570", en *Antiquity and its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 145-158.
- PAYNE, A.A.: *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- PENA BUJÁN, C.: "¿Diseñó Dios El Escorial?: Caramuel, el Salomonismo y la Octava Maravilla", *Studi secenteschi* 46 (2005), 259-280.
- PENA BUJÁN, C.: "Dórico, jónico, corintio y ocho órdenes más: la interpretación caramueliana de un sistema clásico", en *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2006, III: 531-538.
- PENA BUJÁN, C.: "La arquitectura de los bárbaros: Juan Caramuel de Lobkowitz y el «orden gótico»", *Quintana* 4 (2005), 197-212.
- PENA BUJÁN, C.: "Las columnas como tipos humanos: Juan Caramuel de Lobkowitz y su concepción antropomórfica de los elementos sustentantes", en *Actas del IV Congreso Internacional de Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Profesor Antonio Prieto* (en prensa).
- PENA BUJÁN, C.: "Lo visto y lo leído: teoría de la arquitectura y asimilación visual de las geografías arquitectónicas en la pintura de El Greco", en *El Greco's Studio. An International Symposium* (ed. N. Hadjinicolaou). Rethymno: Universidad de Creta (en prensa)
- PENA BUJÁN, C.: "Prostituta, Virgen, Aristócrata: Una historia semántica del orden corintio", en *Mujer y Deseo: Representaciones y prácticas de vida* (ed. M.J. de la Pascua; M.R. García-Doncel; G. Espigado). Cádiz: Universidad, 2004, 653-662.
- PENA BUJÁN, C.: Recensión de A. Karsten, "Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom. Leben und Werk", *Quintana* 6 (2007), en prensa.
- PENA BUJÁN, C.: Recensión de E. Levy, "Propaganda and the Jesuit Baroque", *Quintana* 5 (2006), 313-317.
- PENA BUJÁN, C.; DIEZ del CORRAL CORREDOIRA, P.: *Doce grandes artistas galegos*. Verín-Santiago: Lóstrego, 2005.
- PÉREZ de LABORDA, A.: "Caramuel y el cálculo matemático", en *Le meraviglie del probabile. Juan Caramuel. 1606-1682. Atti del convegno internazionale di studi. Vigevano 29-31 ottobre 1982* (ed. P. Pisavino). Vigevano: Comune di Vigevano, 1982, 67-89.
- PÉREZ-GÓMEZ, A.: "The *Hypnerotomachia Polophili* by Francesco Colonna: The Erotic Nature of Architectural Meaning", en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 86-104.
- PÉREZ-GÓMEZ, A.; PELLETIER, L.: *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge (Mass.)-Londres: The MIT Press, 1997.
- PERINI, G.: "Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflict Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography", *AB* 70 (1988), 273-299
- PÉROUSE de MONTCLOS, J.-M.: "Le Sixième Ordre d'Architecture, ou la Pratique des Ordres Suivant les Nations", *JSAH* 36 (1977), 223-240.
- PÉROUSE de MONTCLOS, J.-M.: "Philibert de l'Orme en Italie", en *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*. Roma: Ed. dell'Ellefante – Flammarion, 1987, 289-299.
- PÉROUSE de MONTCLOS, J.-M.: *L'architecture a la française: XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles*. París: Picard, 1982.
- PÉROUSE de MONTCLÓS, J.-M.: *Philibert de l'Orme. Architecte du Roi*. París: Mengès, 2000.
- PESCO, D. del: "Declino dello Stato e trionfo dell'Architettura", en *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna* (ed. A. Angelini; M. Butzek; B. Sani). Siena: Maschietto & Musolino, 2000, 226-231.

- PESCO, D. del: "Le incisioni e la diffusione internazionale dell'immagine della Roma di Alessandro VII", en *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna* (ed. A. Angelini; M. Butzek; B. Sani). Siena: Maschietto & Musolino, 2000, 254-256.
- PESCO, D. del: *Colonnato di San Pietro. "Dei Portici antichi e la loro diversità". Con un'ipotesi di cronologia*. Herculano: La Buona Stampa, 1988.
- PESCO, D. del: *Il Louvre di Bernini nella Francia di Luigi XIV*. Nápoles: Fratelli Fiorentino, 1984.
- PESCO, D. del: *L'architettura del Seicento*. Turín: UTET, 1998.
- PESSOLANO, M.R.: "Continuità e innovazioni in una diocesi periferica: Il caso Campagna", en *Barocco napoletano* (ed. G. Cantone). Roma: Libreria dello Stato, 1992, 233-254.
- PEVSNER, N.: *Breve historia de la arquitectura europea*. Madrid: Alianza, 1994.
- PEVSNER, N.: *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- PEVSNER, N.: *Las academias de arte: pasado y presente* [1940]. Madrid: Cátedra, 1982.
- PHILIPS, M.A.: "The Ambrosiana's Sketchbook on the Ruins of Rome: its Function and Meaning", en *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 151-168.
- PINTO, J.: "L'histoire de l'architecture, une discipline des sciences humaines. Les enjeux du rapprochement entre historiens de l'art et architectes", *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* 9/10 (2002), 161-168.
- PISAVINO, P.: "Imagini e silenzi della politica en Juan Caramuel", en *Le meraviglie del probabile. Juan Caramuel. 1606-1682. Atti del convegno internazionale di studi. Vigevano 29-31 ottobre 1982* (ed. P. Pisavino). Vigevano: Comune di Vigevano, 1982, 41-54.
- PLOEG, K. van der: "Form as Function, Function as Form: Some Recent Trends in the Study of Italian Art and Architecture of the Middle Ages and the Renaissance", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 55 (1996), 1-17.
- PODRO, M.: *Los historiadores del arte críticos*. Madrid: Antonio Machado, 2001.
- PORTABALES PICHEL, A.: *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado herreriano*. Madrid: Gráfica Literaria, 1945.
- PORTABALES PICHEL, A.: *Maestros mayores, arquitectos y aparejadores de El Escorial*. Madrid: Ediciones Rollán, 1952.
- PORTOGHESI, P.: "Borromini e i protagonisti del barocco romano", en *Borromini e l'universo barocco* (ed. R. Bösel; C. Frommel). Milán: Electa, 1999, I: 75-81.
- PORTOGHESI, P.: *Borromini nella cultura europea*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1982.
- PORTOGHESI, P.: *El ángel de la historia. Teoría y lenguajes de la arquitectura*. Madrid: Hermann Blume, 1985.
- PORTOGHESI, P.: *Guarino Guarini. 1624-1683*. Milán: Electa, 1956.
- PRAZ, M.: *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática* [traducción de *Studies in Seventeenth Century Imagery*]. Madrid: Siruela, 1989.
- PUDDU, R.: *El soldado gentilhombre*. Barcelona: Arcos Vergara, 1984.
- QUATREFAGES, R.: *La Revolución militar moderna. El crisol español*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1996.
- RAMÍREZ, J.A. (ed.): *Dios arquitecto. J.B. Villalpando y el Templo de Salomón*. Madrid: Siruela, 1994.
- RAMÍREZ, J.A.: "El clasicismo como «muerto viviente»", *Boletín de Arte* 9 (1988), 329-331.
- RAMÍREZ, J.A.: "Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el «Orden Salomónico Entero»", *Goya* 160 (1981), 202-211.
- RAMÍREZ, J.A.: *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Barcelona: Ed. del Serbal, 1996.
- RAMÍREZ, J.A.: *Construcciones ilusorias: arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza, 1983.
- RAMÍREZ, J.A.: *Edificios y sueños. Ensayos sobre Arquitectura y Utopía*. Madrid: Nerea, 1991.
- RAMÍREZ, J.A.: *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Siruela, 2003.
- RASPE, M.: "Borromini e la cultura antiquaria", en *Borromini e l'universo barocco* (ed. R. Bösel; C. Frommel). Milán: Electa, 1999, I: 83-93.
- RASPE, M.: "Derivazione e influenze del modello di Sant'Alessandro in area romana", *Barnabiti studi* 19 (2002), 197-210.

- RASPE, M.: “Gli scaloni del Borromini: palazzo Pamphili, palazzo di Spagna, palazzo Barberini. Con un disegno del Cigoli per palazzo del Bufalo”, en *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma, 13-15, gennaio, 2000* (ed. C.L. Frommel; E. Sladek). Milán: Electa, 2000, 107-121.
- RASPE, M.: “The Final Problem. Borromini’s Failed Publication Project and his Suicide”, *AA* 13 (2001), 121-136.
- RASPE, M.: *Das Architectursystem Borrominis*. Múnich: Deutschen Kunstverlag, 1994.
- RAY, S.: “Bernini e la tradizione architettonica del Cinquecento romano”, en *Gian Lorenzo Bernini architetto e l’architettura europea del Sei-Settecento* (ed. G. Spagnesi; M. Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, I:13-33.
- RECHT, R.: “Codage et fonction des illustrations: l’exemple de l’édition de Vitruve de 1521”, en *Les traités d’Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 61-66.
- RECHT, R.: *Il disegno d’architettura. Origine e funzioni*. Milán: Jaca Book, 2001.
- REICHEL, G.: *Le Feu*. Berna: s.e., 1982.
- REPISHTI, F.; SCHOFIELD, R.: *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano, 1582-1682*. Milán: Electa, 2004.
- RIEGL, A.: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Viena: Anton Schroll & Co., 1923.
- RIEGL, A.: *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.
- RIEGL, A.: *Grammatica storica delle arti figurative*. Bologna: Capelli, 1983.
- RIEGL, A.: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* [1893]. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- RINALDI, A.: “Firenze e Roma alle soglie del barocco. Paradossi e aberrazioni dell’architettura fiorentina tra XVI e XVII secolo”, en *Bernini e la Toscana. Da Michelangelo al Barocco mediceo e al neocinquecentismo* (ed. O. Brunetti; S.C. Cusmano; V. Tesi). Roma: Gangemi, 2002, 3-20.
- RIVOSECCHI, V.: *Esotismo in Roma Barocca. Studi sul Padre Kircher*. Roma: Bulzoni, 1982.
- ROBERTSON, C.: “*Il Gran Cardinale*”. *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1992.
- ROCA de AMICIS, A.: “Il primo Guarini e Borromini: nuove considerazioni”, en *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma, 13-15, gennaio, 2000* (ed. C.L. Frommel; E. Sladek). Milán: Electa, 2000, 451-457.
- ROCA de AMICIS, A.: “Il progetto di Guarini per la Chiesa di S. Gaetano a Vicenza”, *Palladio* 12 (1993), 109-114.
- ROCA de AMICIS, A.: “La piazza”, en *La Basilica di San Pietro in Vaticano* (ed. A. Pinelli). Módena: Panini, 2000, I: 283-301.
- ROCA de AMICIS, A.: “Ordine e quasi ordine. Articolazioni e livelli di rappresentatività tra Tardo Cinquecento e Barocco”, *Palladio* 32 (2003), 17-32.
- ROCA de AMICIS, A.: “Studi su Città e Architettura nella Roma di Paolo V Borghese (1605-1621)”, *Bollettino del Centro per la Storia dell’architettura* 31 (1984), 1-97.
- ROCA de AMICIS, A.: *L’Opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: Gli anni della Frabbrica (1646-1650)*. Roma: Edizioni librerie Dedalo, 1995.
- RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “El ‘bel composto’ berniniano a la española”, *Sémata* 10 (1999), 265-279.
- RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “Entre el Manierismo y el Barroco: Iglesias españolas de planta ovalada”, *Goya* 175 (1983), 98-107.
- RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “Francisco Borromini y España”, introducción a G.C. Argan: *Borromini*. Bilbao: Xarait, 1987, 5-58.
- RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “La arquitectura religiosa de Juan de Herrera y la Contrarreforma”, en *Juan de Herrera y su influencia*. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera–Universidad de Cantabria, 1993, 197-204.
- RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “La huella de Bernini en España”, introducción a H. Hibbard: *Bernini*. Bilbao: Xarait, 1982, VII-XXX.
- RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “La librería del arquitecto Juan de Ribero Rada”, *Academia* 12 (1986), 123-154.

- RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “La planta elíptica de El Escorial al Clasicismo español”, *ADHTA* 2 (1990), 151-172.
- RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “Las ‘imágenes de la historia evangélica’ del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma”, introducción a J. Nadal: *Imágenes de la historia evangélica* [1593]. Barcelona: El Albir, 1975, 7-15.
- RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *ADHTA* 3 (1991), 43-52.
- RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: “Tratados españoles de arquitectura de comienzos del siglo XVII”, en *Les Traités d’Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 317-326.
- RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: *La arquitectura de los jesuitas*. s.l.: Edilupa, 2002.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D.: “Diez libros de arquitectura: Vitruvio y la piel del clasicismo”, introducción a Vitruvio: *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza, 2002, 11-51.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D.: “Tratado de arquitectura por el Rverdo. Pe. Mo. Iuan Charles de la Falle...”, en [www.patrimonionacional.es/realbiblioteca/avisos0801.htm](http://www.patrimonionacional.es/realbiblioteca/avisos0801.htm) (2/02/02; 22:30).
- ROSENAU, H.: *La ciudad ideal. Su evolución arquitectónica en Europa*. Madrid: Alianza, 1999.
- ROSENAU, H.: *Vision of the Temple. The Image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity*. Londres: Oresko Books, 1979.
- ROSENFELD, M.N.: “Sebastiano Serlio’s Late Style in the Avery Library Version of the Sixth Book on Domestic Architecture”, *JSAH* 28 (1969), 155-172.
- ROSKILL, M.W.: *Dolce’s “Aretino” and Venetian Art Theory of Cinquecento*. Nueva York: The College Art Association of America-New York University Press, 1968.
- ROVETTA, A.: “Cesariano, Bramante e gli studi vitruviani nell’età di Ludovico il Moro”, en *Bramante milanese e l’architettura del Rinascimento lombardo* (ed. C.L. Frommel; L. Giordano; R. Schofield). Venecia: Marsilio-CISA Andrea Palladio, 2002, 83-98.
- ROWLAND, I.D.: “From Vitruvian Scholarship to Vitruvian Practice”, *Memoirs of the American Academy in Rome* 50 (2005), 15-40.
- ROWLAND, I.D.: “Vitruvius in Print and in Vernacular Translation: Fra Giocondo, Bramante, Raphael and Cesare Cesariano”, en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 105-121.
- RUBIN, P.L.: *Giorgio Vasari: Art and History*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1995.
- RUIZ de ARCAUTE, A.: *Juan de Herrera y sus seguidores*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.
- RUSHTON, J.G.: *Italian Renaissance Figurative Sketchbooks. 1450-1520*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Minnesota, 1976.
- RYKWERT, J.: “On the Oral Transmission of Architectural Theory”, en *Les traités d’Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 31-48.
- RYKWERT, J.: “Order in Building”, *Res. Anthropology and Aesthetics* 11 (1986), 5-16.
- RYKWERT, J.: “Theory as Rhetoric: Leon Battista Alberti in Theory and Practice”, en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 33-50.
- RYKWERT, J.: *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- RYKWERT, J.: *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- RYKWERT, J.: *The Dancing Column. On Order in Architecture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1996.
- RYKWERT, J.: *The Seduction of Place. The History and Future of the City*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- SAALMAN, H.: “Early Renaissance Architectural Theory and Practice in Antonio Filarete’s *Trattato di Architettura*”, *AB* 41 (1959), 89-106.
- SABAINO, D.: “«E con ciò verrebbe la musica à recuperare l’antica perfettione»”, *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria* 50 (1998), 223-241.
- SÁENZ de MIERA, J.: *De obra “insigne” y “heroica” a “octava maravilla”: La fama de El Escorial en el siglo XVI*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- SALAS, J. de; MARÍAS, F.: *El Greco y el Arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Madrid: Real Fundación de Toledo, 1992.

- SANABRIA, S.L.: “The Mechanization of Design in the Sixteenth Century: The Structural Formulae of Rodrigo Gil de Hontañón”, *JSAH* 41 (1982), 281-293.
- SCAGLIA, G.: “The Development of Francesco di Giorgio’s Treatises in Siena”, en *Les traités d’Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 91-98.
- SCHELLER, R.W.: *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca.900-ca.1470)*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 1995.
- SCHLOSSER, J. von: “Gotik” [1910], en id.: *Präludien. Vorträge und Aufsätze*. Berlín: Julius Bard, 1927, 270-295.
- SCHLOSSER, J. von: *El arte de la Edad Media* [1923]. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- SCHLOSSER, J. von: *La literatura artística: Manual de fuentes de la historia moderna del arte* [1924]. Madrid: Cátedra, 1993.
- SCHLOSSER, J. von: *Magistra latinitas e magistra barbaritas* [1937]. Milán: Medusa, 2005.
- SCHLOSSER, J. von: *Qvellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*. Viena: Carl Graeser, 1896.
- SCHLOSSER, J. von: *Sull’antica storiografia italiana dell’arte*. Palermo: Bellotti, 1932.
- SCHLOSSER, J. von: *Xenia. Saggi sulla storia delle stile e del linguaggio nell’arte figurativa*. Bari: Laterza, 1938.
- SCHMUTZ, J.: “Juan Caramuel on the Year 2000: Time and Possible Worlds in Early Modern Scholasticism”, en *The Medieval Concept of Time. Studies on the Scholastic Debate and Its Reception in Early Modern Philosophy* (ed. P. Porro). Leiden-Boston-Colonia: Brill, 2001, 399-434.
- SCHOFIELD, R.: “Architettura, dottrina e magnificenza nell’architettura ecclesiastica dell’età di Carlo e Federico Borromeo”, en Repishti, F.; Schofield, R.: *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano, 1582-1682*. Milán: Electa, 2004, 125-249.
- SCHOFIELD, R.: “Bramante e un rinascimento locale all’antica”, en *Donato Bramante. Ricerche, Proposte, Riletture* (ed. F. P. di Teodoro). Urbino: Accademia Raffaello, 2001, 47-81.
- SCHUBERT, O.: *Historia del Barroco en España* [1908]. Madrid: Saturnino Calleja, 1924.
- SCHÜTZE, S.: “Urbano in alza Pietro, e Pietro Urbano. Beobachtungen zu Idee und Gestalt der Ausstattung von Neu-St. Peter unter Urbano VIII”, *RJBH* 29 (1994), 213-287.
- SCHÜTZE, S.: “Urbano VIII e S. Pietro. Significato di un grande progetto”, en *L’architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione* (ed. G. Spagnesi). Roma: Bonsignori, 1997, 287-294.
- SCHWAGER, K.: “L’architecture religieuse à Rome de Pie IV à Clément VIII”, en *L’église dans l’architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1995, 223-244.
- SCHWARZER, M.: “The Architecture of Talmud”, *JSAH* 60 (2001), 474-487.
- SCOTT, J.B.: “Guarino Guarini’s Invention of the Passion Capitals in the Chapel of the Holy Shroud, Turin”, *JSAH* 54 (1995), 418-445.
- SCOTT, J.B.: *Architecture for the Shroud. Relic and Ritual in Turin*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2003.
- SCRUTON, R.: *La estética de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 1985.
- SEBASTIÁN, S.: “La significación salomónica del templo de Huejotzingo (Méjico)”, *Traza y Baza* 2 (1973), 77-88.
- SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981.
- SEDLMAYR, H.: *Épocas y obras artísticas* [1954]. Madrid: Rialp, 1965.
- SEDLMAYR, H.: *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*. Milán: Electa, 1996.
- SEDLMAYR, H.: *L’architettura di Borromini* [traducción al italiano de la edición de 1939 de *Die Architektur Borrominis*]. Milán: Electa, 2002.
- SERRÃO, V.: *História da arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Presença, 2003.
- SERRÃO, V.: *História da arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Presença, 2001.
- SETTIS, S.: *Futuro del ‘classico’*. Turín: Einaudi, 2004.
- SGARBI, C.: “A Newly Discovered Corpus of Vitruvian Images”, *Res. Anthropology and Aesthetics* 23 (1993), 31-51.
- SHEARMAN, J.: *Manierismo*. Bilbao: Xarait, 1990.

- SHEARMAN, J.G.: "Rafael «...fa il Bramante»", en *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*. Londres-Nueva York: Phaidon, 1967, 12-17.
- SINDING-LARSEN, S.: "A Tale of two Cities: Florentine and Roman Visual Context for Fifteenth-Century Palaces", *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 6 (1975), 163-212.
- SINDING-LARSEN, S.: "Some Functional and Iconographical Aspects of the Centralized Church in the Italian Renaissance", *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 2 (1965), 203-252.
- SINISGALLI, R.: *Borromini a quattro dimensioni. L'eresia prospettica di Palazzo Spada*. Roma: Università degli studi di Roma, 1981.
- SINISGALLI, R.: *Il contributo di Simon Stevin allo sviluppo scientifico della prospettiva artificiale ed i suoi precedenti storici*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1978.
- SLADEK, E.: "La collezione di disegni di Alessandro VII, 'sommo artefice' e storiografo di San Pietro", en *L'architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione* (ed. G. Spagnesi). Roma: Bonsignori, 1997, 319-326.
- SLADEK, E.; BÖSEL, R.: "Il progetto di Francesco Borromini per la Sagrestia di San Pietro", *AA* 9 (1997), 136-143.
- SMITH O'NEIL, M.: *Giovanni Baglione. Artistic Reputation in Baroque Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SMITH, C.: *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics, and Eloquence. 1400-1470*. Nueva York: Oxford University Press, 1992.
- SMITH, G.R.: *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*. Nueva York-Cambridge (Mass.) y Londres: The Architectural History Foundation-The MIT Press, 1993.
- SMYTH-PINNEY, J.M.: "The Geometries of San Andrea al Quirinale", *JSAH* 48 (1989), 53-65.
- SNYDER, J.R.: *L'estetica del Barocco*. Bologna: Il Mulino, 2005.
- SOHM, P.: "Ordering History with Style. Giorgio Vasari on the Art of History", en *Antiquity and Its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 40-54.
- SOHM, P.: *Pittoresco: Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press, 1991.
- SOLINAS, F.: "«Portare Roma a Parigi». Mecenati, artisti ed eruditi nella migrazione culturale", en *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-duke Ferdinand I to Pope Alexander VII* (ed. E. Cropper; G. Perini; F. Solinas). Bologna: Nuova Alfa, 1992, 227-261.
- SOO, L.M.: *Wren's "Tracts" on Architecture and other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- SOUSSLOFF, C.M.: "Imitatio Buonarroti", *SCJ* 20/4 (1989), 581-602.
- SOUSSLOFF, C.M.: *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*. Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press, 1997.
- SPAGNESI, G.: *Roma: La basilica di San Pietro, il Borgo e la città*. Milán: Jaca Book, 2003.
- STALLA, R.: "«Ad summum templum architecturae»: per la ricezione di Vitruvio a Sant'Ivo", en *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma, 13-15, gennaio, 2000* (ed. C.L. Frommel; E. Sladek). Milán: Electa, 2000, 242-258.
- STALLA, R.: "L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale e storico del Seicento romano", en *Borromini e l'universo barocco* (ed. R. Bösel; C. Frommel). Milán: Electa, 1999, I: 23-33.
- STEWERING, R.: "Architectural Representations in the *Hypnemoromachia Poliphili* (Aldus Manutius, 1499)", *JSAH* 59 (2000), 6-25.
- STOICHITA, V.I.: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.
- STRONG, D.E.: "Some observations on Early Roman Corinthian", *JRS* 53 (1963), 73-84.
- SUMMERSON, J.: *El lenguaje clásico de la arquitectura: de L. B. Alberti a Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- SZAMBIEN, W.: *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica. 1550-1800*. Madrid: Akal, 1993.
- TAFURI, M.: "J. Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma", *BCISA* 9 (1967), 385-398.

- TAFURI, M.: "L'idea di architettura nella letteratura teorica del Manierismo", *BCISA* 9 (1967), 369-384.
- TAFURI, M.: "Retorica e sperimentalismo: Guarino Guarini e la tradizione manierista", en *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*. Turín: Accademia delle Scienze, 1970, I: 667-704.
- TAFURI, M.: *Teorías e historia de la arquitectura*. Barcelona: Laia, 1972.
- TAFURI, M.: *Venezia e il Rinascimento*. Turín: Einaudi, 1985.
- TAVERNOR, R.: "Concinnitas, o la formulazione della bellezza", en *Leon Battista Alberti* (ed. J. Rykwert; A. Engel). Milán: Olivetti-Electa, 1994, 300-315.
- TAVERNOR, R.: "Palladio's 'corpus': *I Quattro libri dell'architettura*", en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 233-246.
- TAVERNOR, R.: *On Alberti and the Art of Building*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1998.
- TAVERNOR, R.: *Palladio and Palladianism*. Londres: Thames and Hudson, 1991.
- TAYLOR, R.: "El padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas. (Homenaje en su cuarto centenario)", *Academia* (1951-52), 410-473.
- TAYLOR, R.: "Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus", en *Baroque Art. The Jesuit Contribution* (ed. R. Wittkower; I. Jaffe). Nueva York: Fordham University Press, 1972, 63-97.
- TAYLOR, R.: "Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1635)", *Academia*, 48 (1979), 61-126.
- TAYLOR, R.: *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid: Siruela, 1992.
- *Teoria dell'architettura. 117 trattati dal Rinascimento a oggi*. Colonia: Taschen, 2003.
- THELEN, H.: "Sui disegni di Borromini", en *Borromini e l'universo barocco* (ed. R. Bösel; C. Frommel). Milán: Electa, 1999, I: 65-73.
- THIEME, U.; BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* [1911-]. Múnich: Deutschen Taschenbuch, 1992.
- THOENES, C.: "«Spezie» ed «ordine» di colonne nell'architettura del Brunelleschi", en *Filippo Brunelleschi. Le sue opere e il suo tempo*. Milán: Centro Di, 1980, II: 459-469.
- THOENES, C.: "Il modello ligneo per San Pietro ed il metodo progettuale di Antonio da Sangallo il Giovane", *AA* 9 (1997), 186-199.
- THOENES, C.: "Il Tempietto di Bramante e la costruzione della «Dorico Genere Aedis Sacrae»", en *Per Franco Barbieri* (ed. E. Avagnina; G. Beltramini). Venecia: Marsilio, 2004, 435-448.
- THOENES, C.: "La 'lettera' a Leone X", en *Raffaello a Roma. Il Convegno del 1983*. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1986, 373-381.
- THOENES, C.: "La fama di Vignola", en *Jacopo Barozzi da Vignola* (ed. R.J. Tuttle; B. Adorni; C.L. Frommel; C. Thoenes). Milán: Electa, 2002, 100-107.
- THOENES, C.: "La Regola delli cinque ordini del Vignola", en *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 269-280.
- THOENES, C.: "La teoría del dibujo de arquitectura en los tratados italianos del Renacimiento", en *Juan de Herrera y su influencia*. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera-Universidad de Cantabria, 1993, 379-391.
- THOENES, C.: "Patterns of Transumption in Renaissance Architectural Theory", en *Antiquity and its Interpreters* (ed. A.A. Payne; A. Kuther; R. Smick). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 191-196.
- THOENES, C.: "Pianta centrale e pianta longitudinale nel nuovo S. Pietro", en *L'église dans l'architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1995, 91-106.
- THOENES, C.: "Prolusione. Serlio e la tratattistica", en *Sebastiano Serlio* (ed. C. Thoenes). Milán: Electa, 1989, 9-18.
- THOENES, C.: "San Pietro: La fortuna di un modello nel Cinquecento", *Barnabiti Studi* 19 (2002), 123-132.
- THOENES, C.: *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*. Milán: Electa, 1998.



- THOENES, C.; GÜNTHER, H.: “Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?”, en *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento* (ed. M. Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, 261-310.
- THOENES, C.; ROCCASECCA, P.: “Vignola teorico”, en *Jacopo Barozzi da Vignola* (ed. R.J. Tuttle; B. Adorni; C.L. Frommel; C. Thoenes). Milán: Electa, 2002, 88-99.
- THOMPSON, T.L.: *The Mythic Past. Biblical Archaeology and the Myth of Israel*. Londres: Basic Books, 1999.
- TÖNNESMANN, A.: “Le palais ducal d'Urbino. Humanisme et réalisme sociale”, en *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance* (ed. J. Guillaume). Paris: Picard, 1994, 137-153.
- TORRINI, M.: “Monsignor Juan Caramuel e l'Accademia napoletana degli Investiganti”, en *Le meraviglie del probabile. Juan Caramuel. 1606-1682. Atti del convegno internazionale di studi. Vigevano 29-31 ottobre 1982* (ed. P. Pisavino). Vigevano: Comune di Vigevano, 1982, 29-33.
- TOVAR, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: CSIC, 1975.
- TOVAR, V.: *Arquitectura madrileña del s.XVII (datos para su estudio)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- TRACHTENBERG, M.: “An Observation on Albert's Choice of Antique Models: the Anxious Shadow of a Brunelleschian Anti-canon”, en *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura*. Firenze: Leo S. Olschki, 1999, 71-78.
- TRACHTENBERG, M.: “Architecture and Music Reunited. A New Reading of Dufay's *Nuper Rosarum Flores* and the Cathedral of Florence”, *Renaissance Quarterly* 54 (2001), 740-775.
- TRACHTENBERG, M.: “Gothic/Italian 'Gothic': Toward a Redefinition”, *JSAH* 50 (1991), 22-37.
- TRACHTENBERG, M.: “Michelozzo and the Pazzi Chapel”, *Casabella* 642 (1997), 56-75.
- TRACHTENBERG, M.: “On Brunelleschi's Choice: Speculations on Medieval Rome and the Origins of Renaissance Architecture”, en *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer* (ed. C. Striker). Maguncia: Von Zabern, 1997, 169-174.
- TRACHTENBERG, M.: “On Brunelleschi's Old Sacristy as Model for Early Renaissance Church Architecture”, en *L'église dans l'architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). Paris: Picard, 1995, 9-39.
- TRACHTENBERG, M.: “Richard Krautheimer's 'Flirtation' with Renaissance Architecture”, en *In memoriam Richard Krautheimer*. Roma: Comune di Roma-Biblioteca Hertziana, 1997, 93-106.
- TRACHTENBERG, M.: “Scénographie urbaine et identité civique: réflexion sur la Florence du Trecento”, *RA* 102 (1993), 11-31.
- TRACHTENBERG, M.: “Some Observations on Recent Architectural History”, *AB* 70 (1988), 208-241.
- TRACHTENBERG, M.: “Why the Pazzi Chapel is not by Brunelleschi”, *Casabella* 635 (1996), 58-77.
- TRACHTENBERG, M.: *Dominion of the Eye. Urbanism, Art, and Power in Early Modern Florence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- TUTTLE, R.J.: “On Vignola's *Rule of the Five Orders of Architecture*”, en *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise* (ed. V. Hart; P. Hicks). New Haven-Londres: Yale University Press, 1998, 199-218.
- TUZI, S.: *Le colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*. Roma: Gangemi, 2002.
- TZONIS, A.; LEFAIVRE, L.; BILODEAU, D.: *El clasicismo en arquitectura. La poética del orden*. Madrid: Hermann Blume, 1984.
- UNGERS, O.M.: “«Ordo, pondo et mesura»: criteri architettonici del Rinascimento”, en *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura* (ed. H. Millon; V. Magnago Lampugnani). Milán: Bompiani, 1994, 307-317.
- VALLI, F.M.: “La regola del costruire ‘armonico’ nella progettualità albertiana”, en *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura*. Firenze: Leo S. Olschki, 1999, 355-366.
- VARRIANO, J.L.: *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*. Madrid: Alianza, 1990.
- VARRIANO, J.L.: *The Roman Ecclesiastical Architecture of Martino Longhi the Younger*. Tesis Doctoral, The University of Michigan, 1970.
- VASOLI, C.: “La première querelle des ‘anciens’ et des ‘modernes’ aux origines de la Renaissance”, en *Classical Influences on European Culture. A.D. 1500-1700* (ed. R.R. Bolgar). Cambridge: Cambridge University Press, 1976, 67-80.

- VELARDE LOMBRAÑA, J.: *Juan Caramuel. Vida y obra*. Oviedo: Pentalfa, 1989.
- VENTURI, L.: *Historia de la crítica de arte* [1936]. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- VICKERS, M.: "Imaginary Etruscans: Changing Perceptions of Etruria since the Fifteenth Century", *Hephaistos. Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis der Archäologie, Kunstwissenschaft und angrenzender Gebiete* 7/8 (1985-86), 153-168.
- VIDAL, C.: *El Talmud*. Madrid: Alianza, 2000.
- VIGO TRASANCOS, A.: "Las 'siete maravillas' del antiguo Reino de Galicia. Orgullo y reivindicación de una tierra marginada (1550-1754)", *Quintana* 4 (2005), 55-81.
- VIGO TRASANCOS, A.: "Transformación, utopía y redescubrimiento. La catedral desde el Barroco a nuestros días", en *Santiago, la catedral y la memoria del arte* (ed. M. Núñez). Santiago: Consorcio de Santiago, 2000, 187-242.
- VOELKER, E.C.: "Borromeo's Influence on Sacred Art and Architecture", en *San Carlo Borromeo. Catholic Reform and Ecclesiastic Politics in the Second Half of the Sixteenth Century* (ed. J.M. Headley; J.B. Tomaro). Londres-Toronto: Associated University Press, 1998, 172-187.
- WACKERNAGEL, M.: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte* [1938]. Roma: Carocci, 2001.
- WADDY, P.: *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan*. Nueva York-Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1990.
- WARD PERKINS, J.B.: "The Shrine of St. Peter and Its Twelve Spiral Columns", *JRS* 42 (1952), 21-33.
- WATKIN, D.: *English Architecture*. Londres: Thames & Hudson, 2002.
- WATKIN, D.: *The Rise of Architectural History*. Londres: The Architectural Press, 1983.
- WEISBACH, W.: *El Barroco: Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- WEISE, G.: "Storia del termine «Manierismo»", en *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, 27-38.
- WELCH, E.: *Art in Renaissance Italy. 1350-1500*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- WIEBENSON, D. (ed.): *Los tratados de arquitectura: de Alberti a Ledoux* [ed. española a cargo de J.A. Ramírez]. Madrid: Hermann Blume, 1988.
- WIEBENSON, D.: "Guillaume Philander's Annotations to Vitruvius", en *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 67-74.
- WILKINSON-ZERNER, C.: "Juan de Herrera's Orders", en *L'emploi des orders dans l'architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París 1992, 263-271.
- WILKINSON-ZERNER, C.: "Planning a Style for the Escorial: An Architectural Treatise for Philip of Spain", *JSAH* 44 (1995), 37-47.
- WILKINSON-ZERNER, C.: "Proportion in Practice: Juan de Herrera's Design for the Façade of the Basilica of the Escorial", *AB* 67 (1985), 229-242.
- WILKINSON-ZERNER, C.: "Some Interpretations of Classicism in Spanish Cathedrals", en *L'église dans l'architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1995, 147-160.
- WILKINSON-ZERNER, C.: *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*. Madrid: Akal, 1996.
- WILLINSKY, S.: "Sebastiano Serlio ai lettori del III e IV Libro sull'architettura", *BCISA* 3 (1961), 57-69.
- WINCKEL, M. van de: "Hans Vredeman de Vries", en *Les traités d'Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 453-458.
- WITTKOWER, R.: "A counter-project to Bernini's Piazza di San Pietro", *JWCI* 3 (1939-40), 88-106.
- WITTKOWER, R.: "Il barocco in Italia", en *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, 319-327.
- WITTKOWER, R.: *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1995.
- WITTKOWER, R.: *Gian Lorenzo Bernini*. Madrid: Alianza, 1988.
- WITTKOWER, R.: *Gothic vs. Classic. Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*. Nueva York: George Braziller, 1974.
- WITTKOWER, R.: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* [1949]. Madrid: Alianza, 1995.
- WITTKOWER, R.: *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

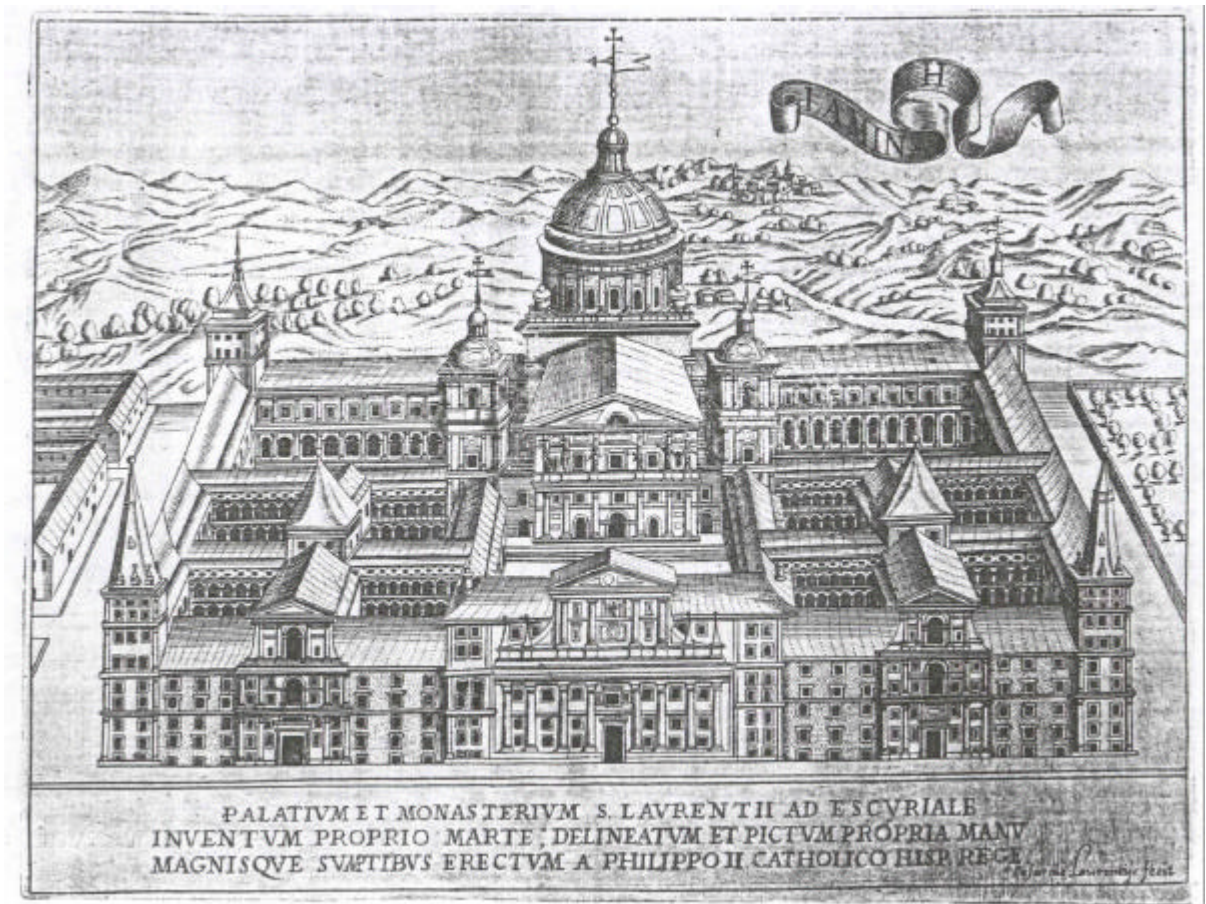
- WITTKOWER, R.; JAFFE, I. (ed.): *Baroque Art. The Jesuit Contribution*. Nueva York: Fordham University Press, 1972.
- WITTKOWER, R.; WITTKOWER, M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas de la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 1995.
- WOLFE, K.: “Francesco Borromini e le committenze barberiniane”, en *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma, 13-15, gennaio, 2000* (ed. C.L. Frommel; E. Sladek). Milán: Electa, 2000, 77-85.
- WÖLFFLIN, H.: *Conceptos fundamentales de la historia del arte* [1915]. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- WÖLFFLIN, H.: *Psicologia della architettura* [1886]. Venecia: Cluva, 1985.
- WREDE, H.: “L’antico nel Seicento”, en *L’idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*. Roma: De Luca, 2000, I: 7-15.
- YOUNG, F.M.: *Biblical Exegesis and the Formation of Christian Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ZAMORA LUCAS, F.; PONCE de LEÓN, E.: *Bibliografía española de arquitectura (1526-1850)*. Madrid: 1947.
- ZANNI, N.: “Giulio Romano e l’istituzione dell’ordine rustico come sistema”, *BCISA* 24 (1982-1987), 221-235.
- ZARCO del VALLE, M.R.: *Documentos para la Historia de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Calero, 1870.
- ZEKEI, S.: *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid: Antonio Machado, 2005.
- ZERNER, H.: “Du mot à l’image: le rôle de la gravure sur cuivre”, en *Les traités d’Architecture de la Renaissance* (ed. J. Guillaume). París: Picard, 1988, 281-294.
- ZERNER, H.: *L’art de la Renaissance en France. L’invention du classicisme*. París: Flammarion, 2002.
- ZEVI, B.: *Leer, escribir, hablar arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1999.
- ZUCKER, M.: “Vasari and Poggio Bracciolini: Renaissance Tales of Artists and Writers”, *Source. Notes in the History of Art* 22/2 (2003), 19-24.

## **VII.- LÁMINAS**





Lám.1.- Caramuel: Templo de Salomón



Lám.2.- Caramuel: El Escorial

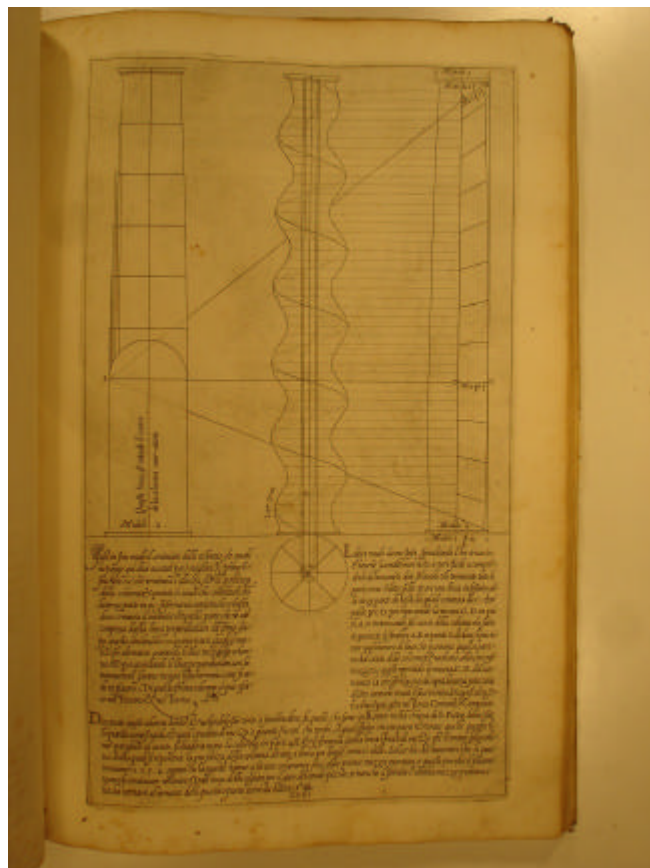




Lám.3.- Caramuel: Orden tiro



Lám.4.- De l'Orme: Columna-árbol

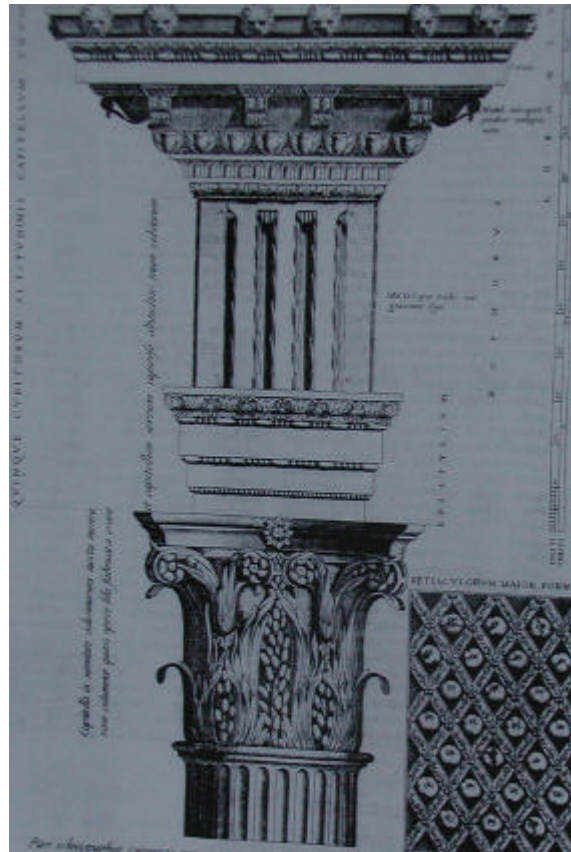


Lám.5.- Vignola: Columna torsa

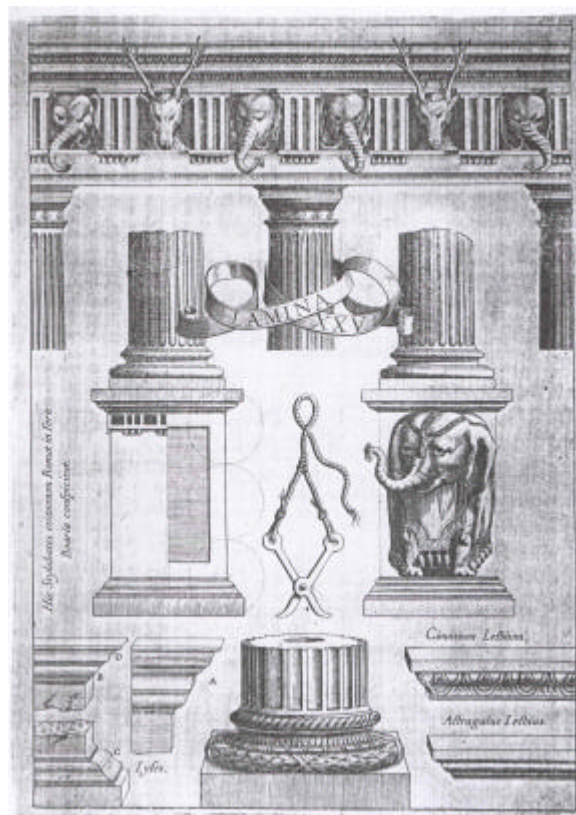


Lám.6.- De l'Orme. Orden francés

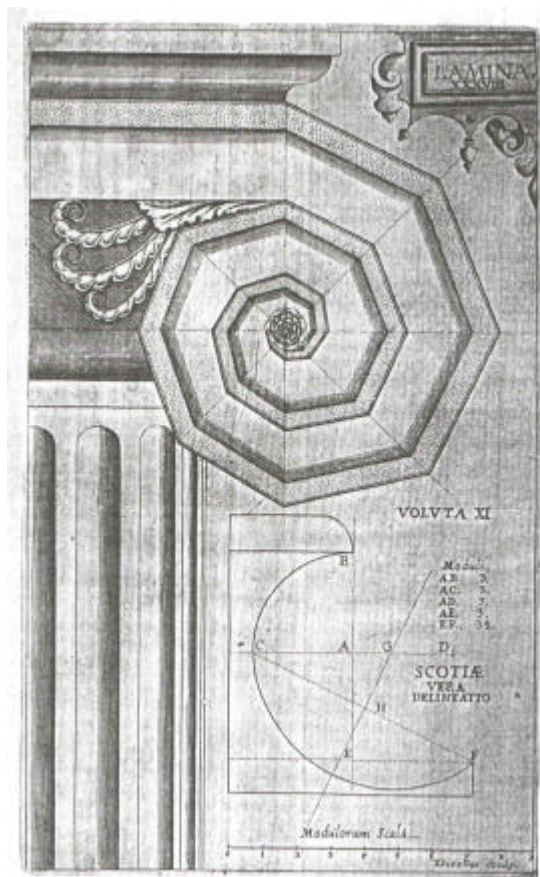




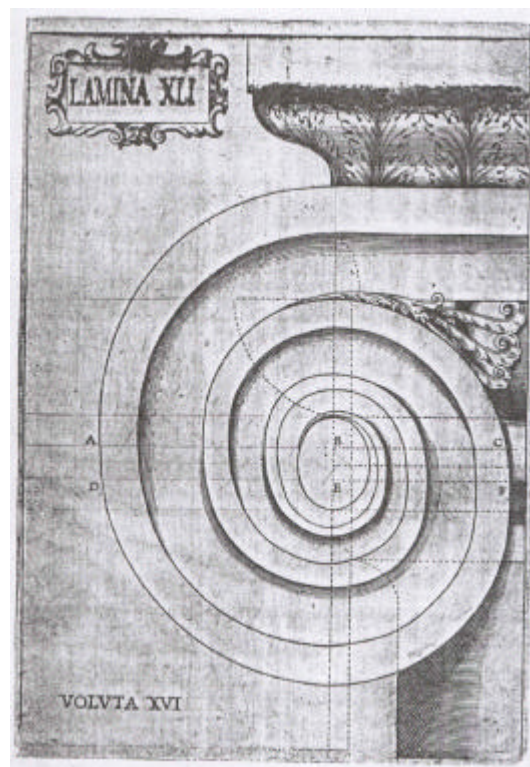
Lám.7.- Villalpando: Orden salomónico



Lám.8.- Caramuel: Dórico bárbaro.



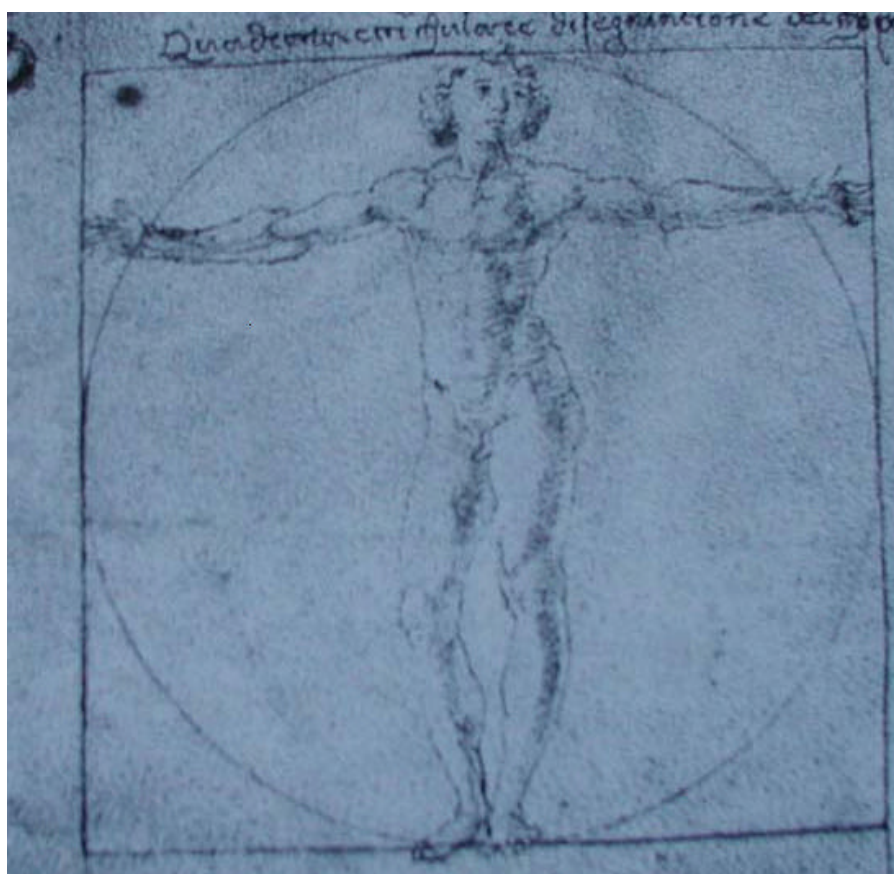
Lám.9.- Caramuel: Voluta jónica nº11



Lám.10.- Caramuel: Voluta jónica nº16



Lám.11.- Fréart de Chambray: Calímaco creando el orden corintio.

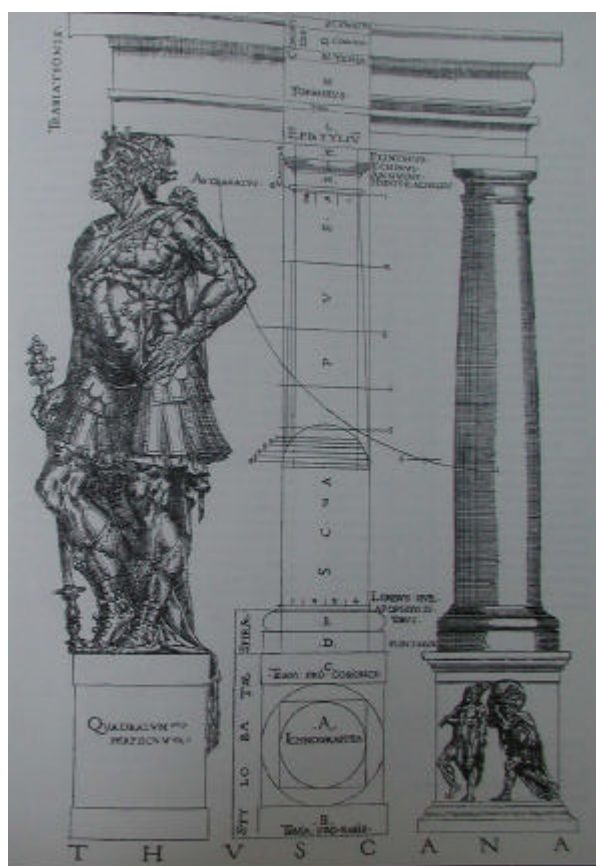


Lám.12.- Francesco di Giorgio: Hombre inscrito en cuadrado y círculo.





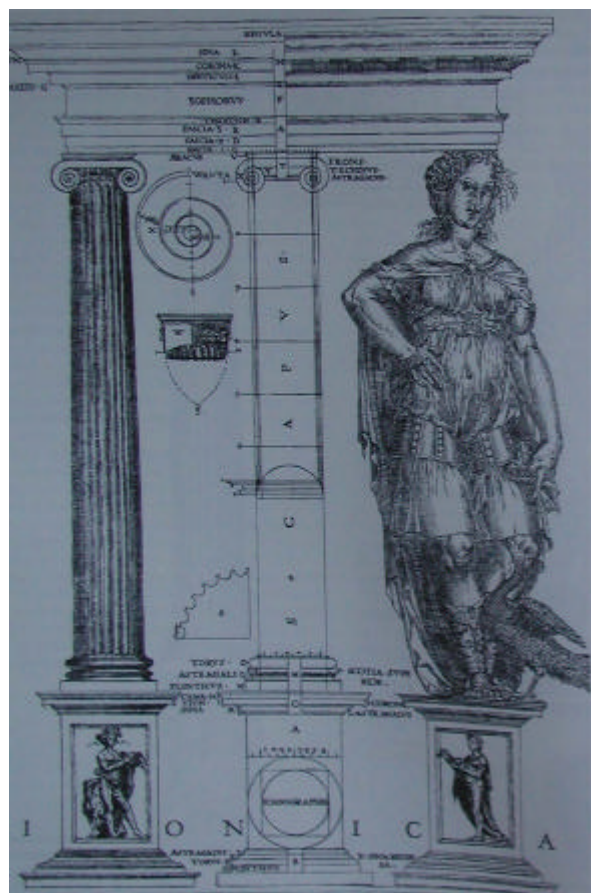
Lám.13.- Sagredo: entablamento y rostro humano.



Lám.14.- Shute: orden toscano



Lám.15.- Shute: orden dórico



Lám.16.- Shute: orden jónico



Lám.17.- Shute: orden corintio



Lám.18.- Shute: orden compuesto



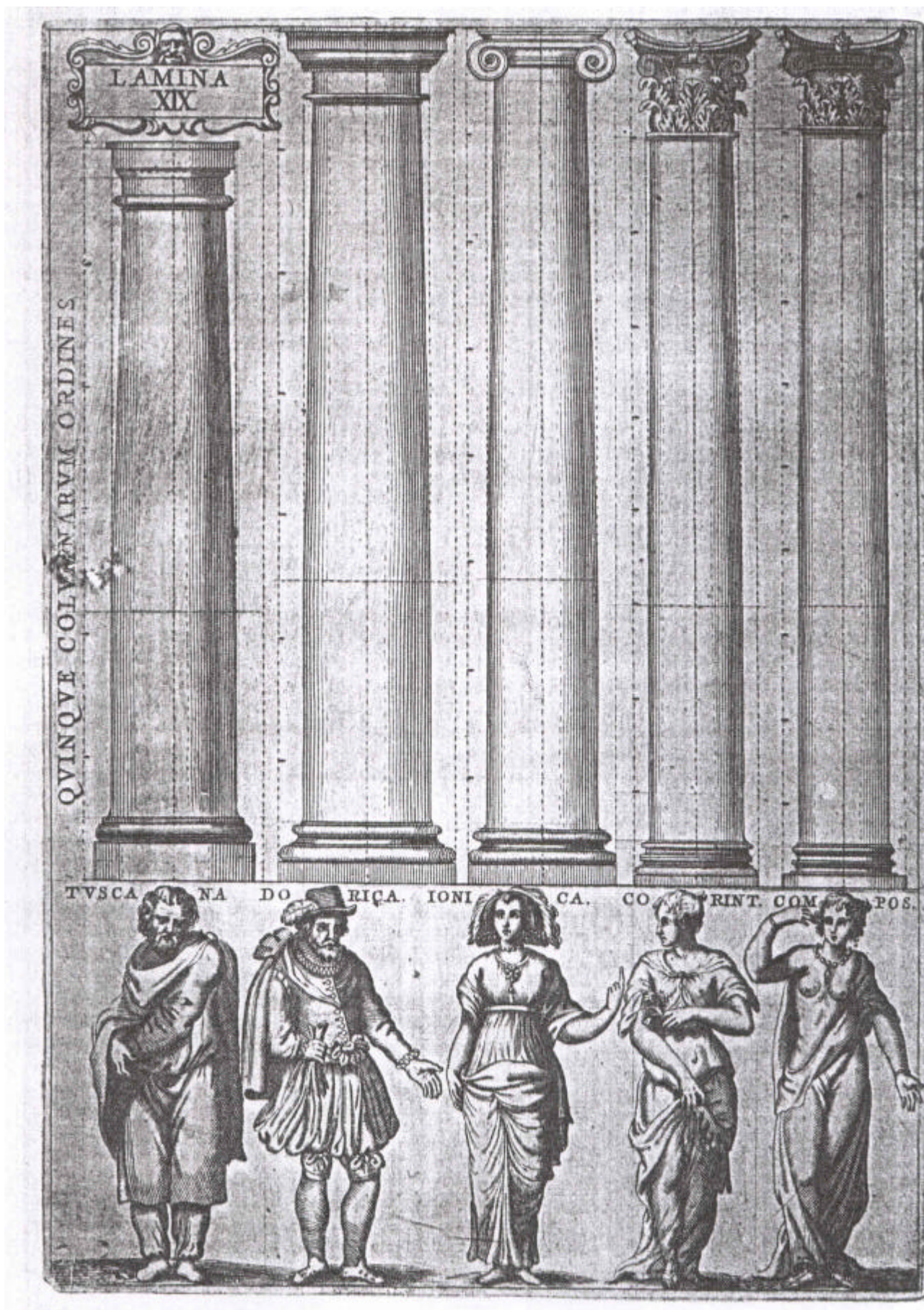


Lám.19.- Fra Giocondo: Cariátides.



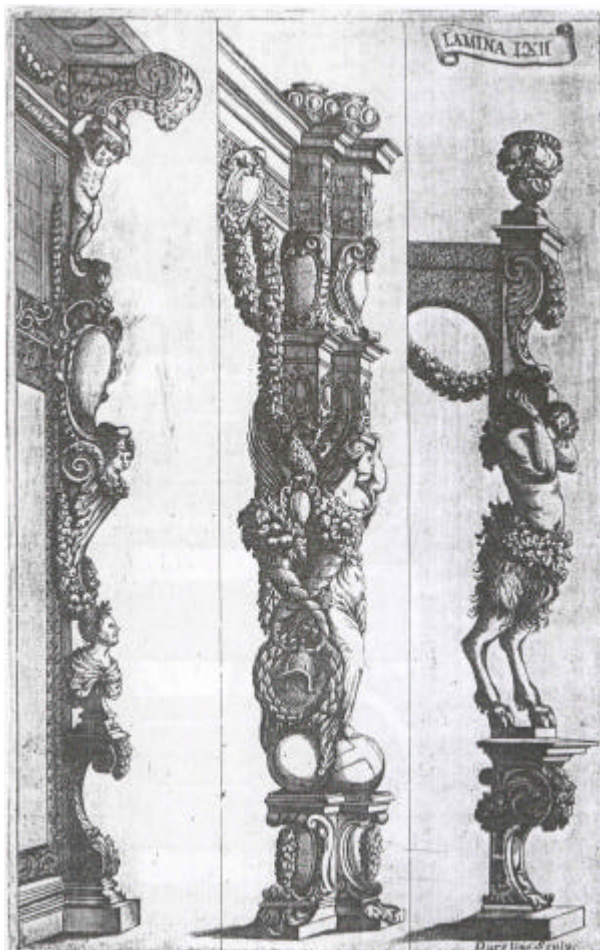
Lám.20.- Goujon: Pórtico persa.



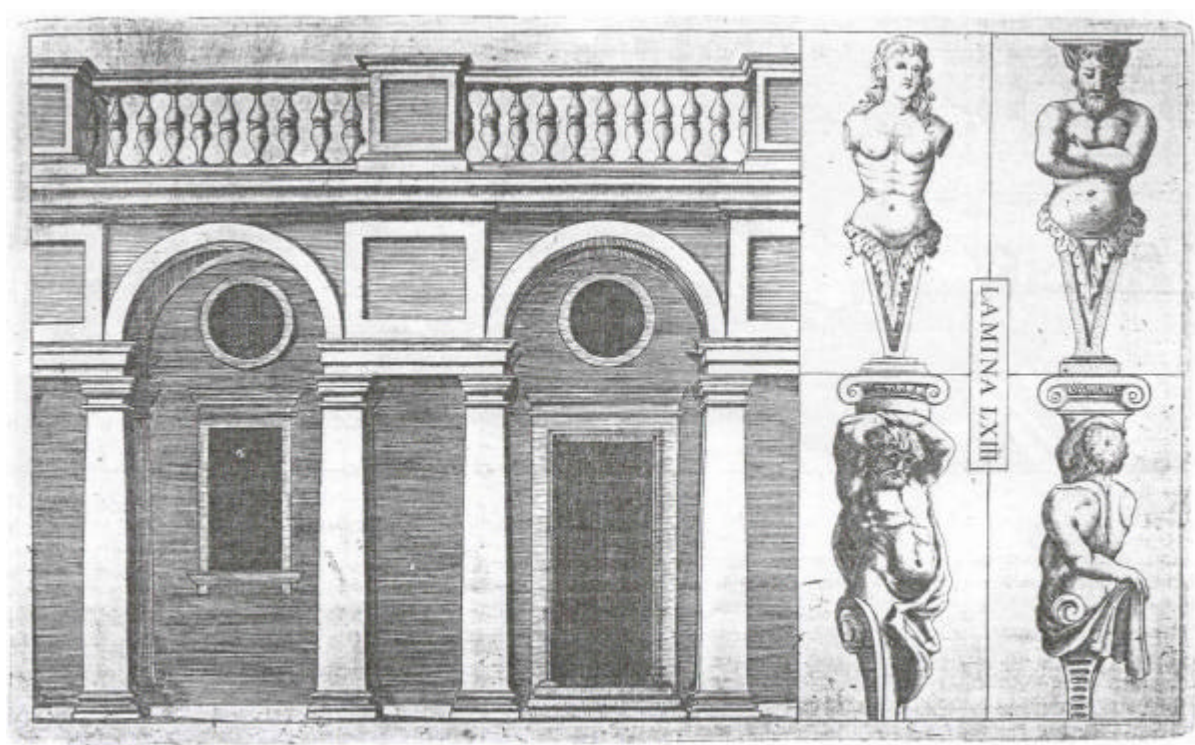


Lám.21.- Caramuel: Columnas y cuerpos.

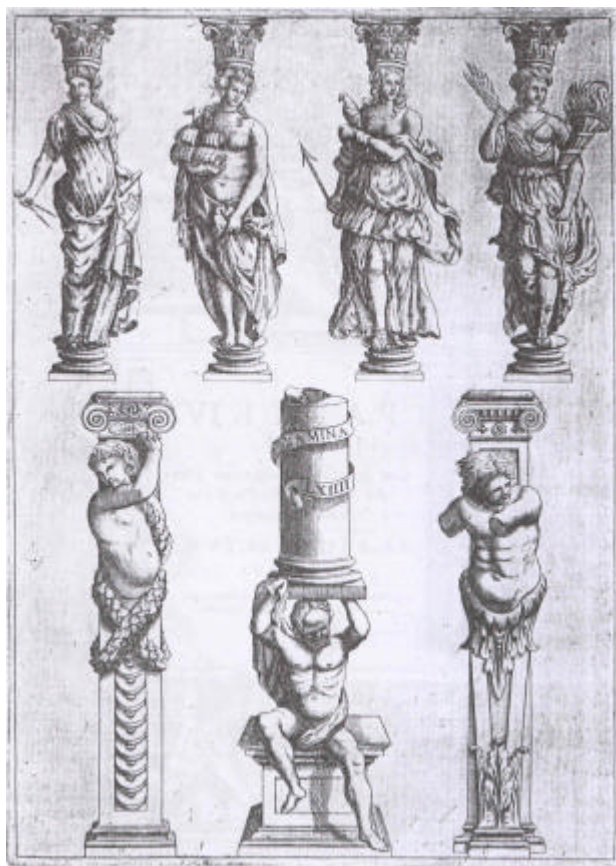




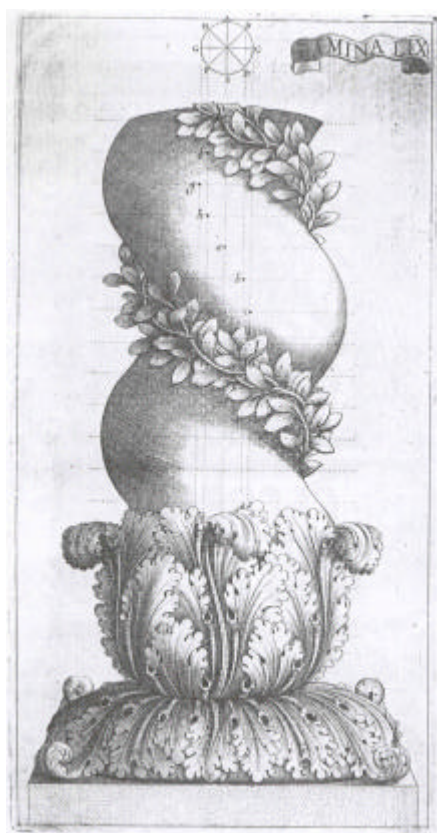
Lám.22.- Caramuel: orden atlántico



Lám.23.- Caramuel: orden atlántico.



Lám.24.- Caramuel: orden paranínfico.



Lám.25.- Caramuel: mosaico

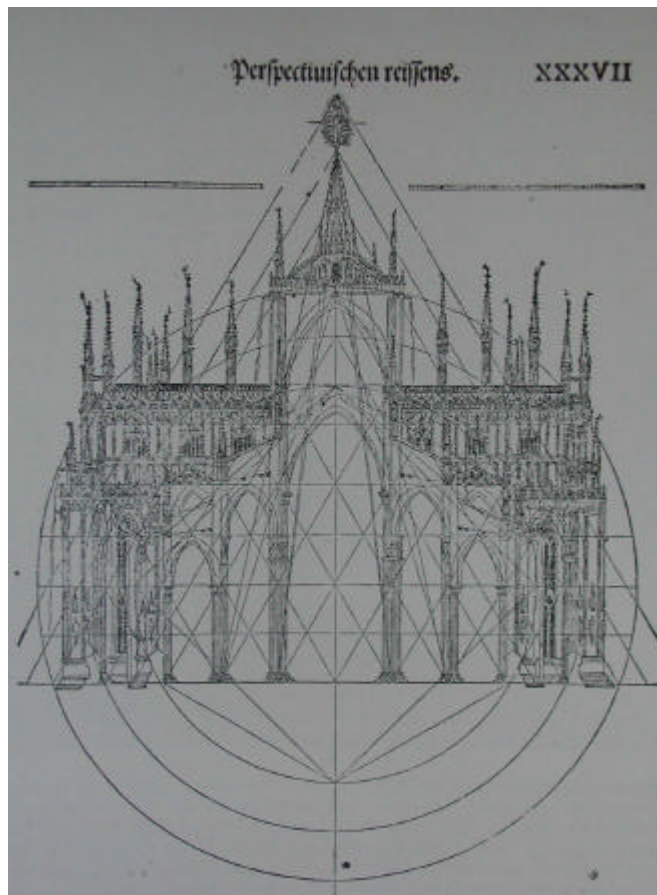




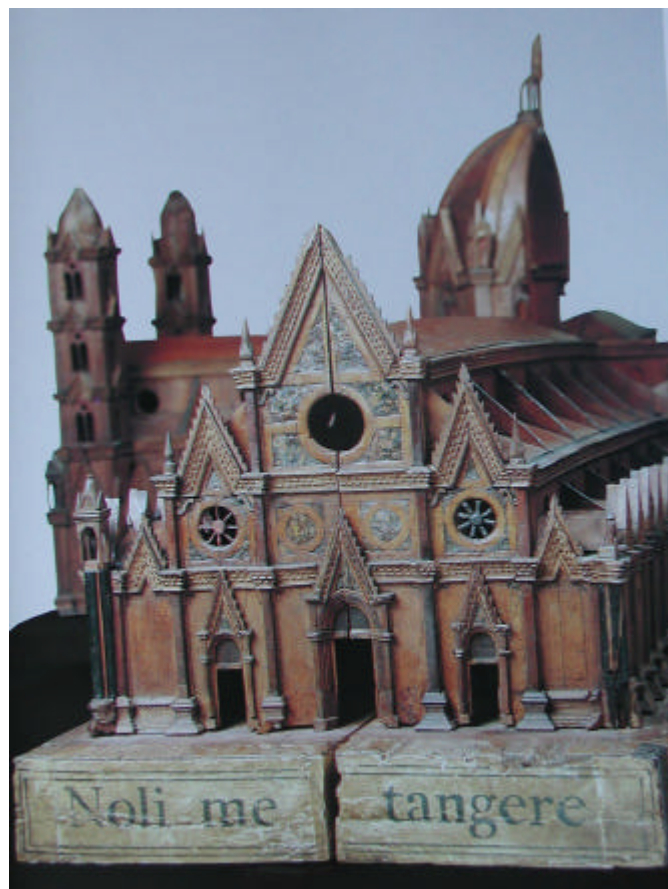
Lám.26.- Villa Adriana en Tívoli.



Lám.27.- Nave central de la catedral de Milán.



Lám.28.- Cesariano. Sección transversal de la catedral de Milán



Lám.29.- Maqueta de San Petronio de Bolonia.





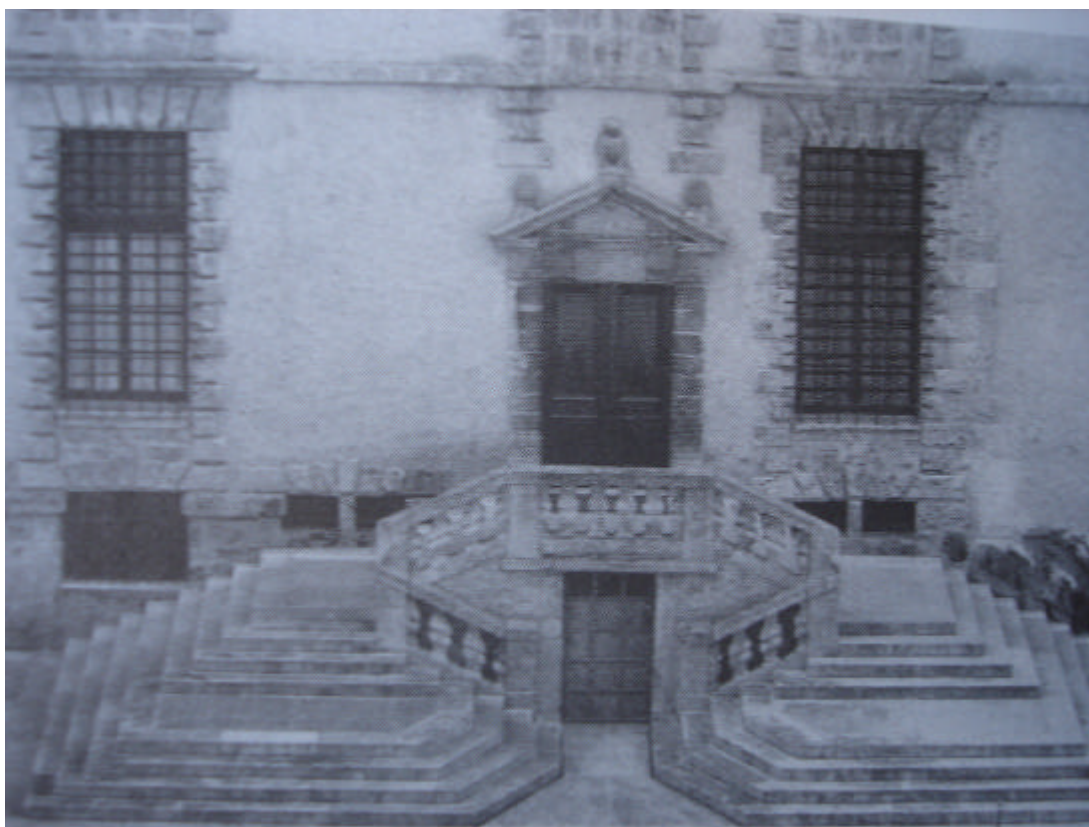
Lám.30.- Peruzzi: proyecto para la fachada de San Petronio de Bologna (1521-22)



Lám.31.- Buzzi: proyecto para la fachada del *Duomo* de Milán (ca.1645).



Lám.32.- François Mansart: Escalera del Chateau de Valleroy



Lám.33.- Desargues: Chateau de Vizille

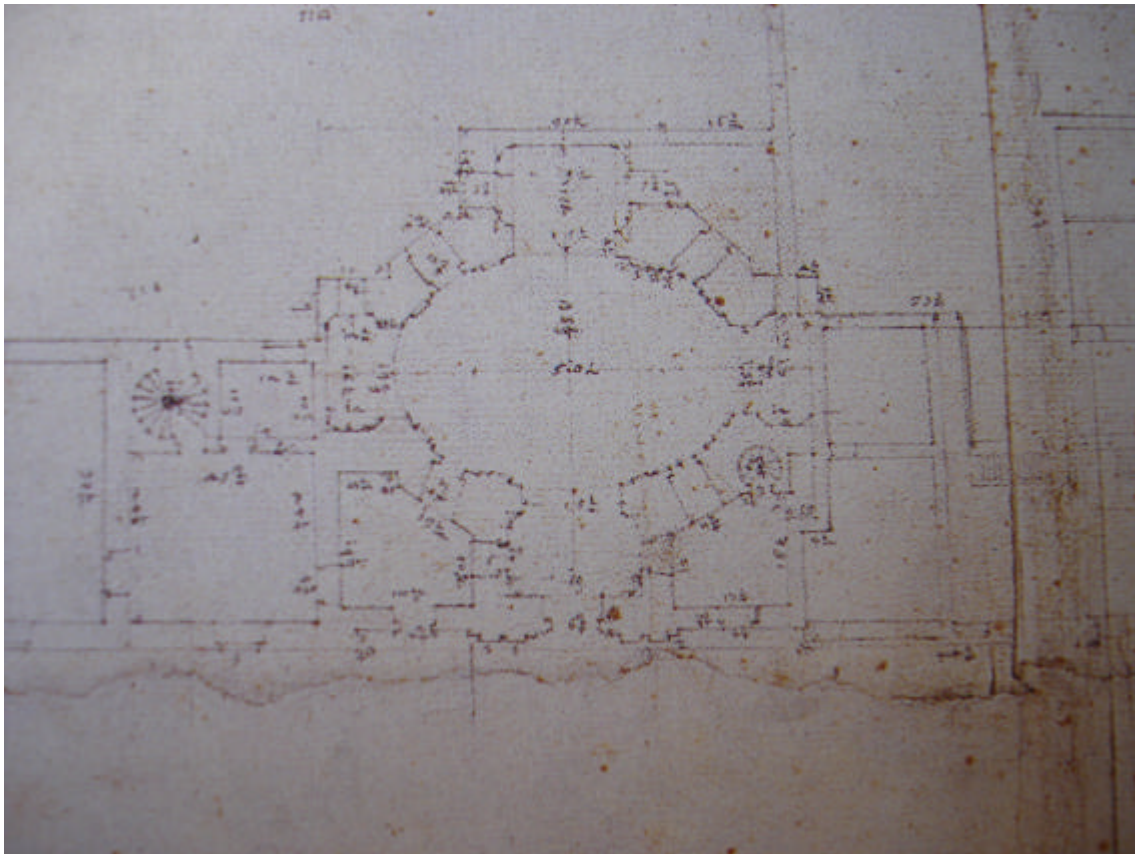




Lám.34.- Huret: anamorfosis



Lám.35.- Borromini: Perspectiva del Palazzo Spada

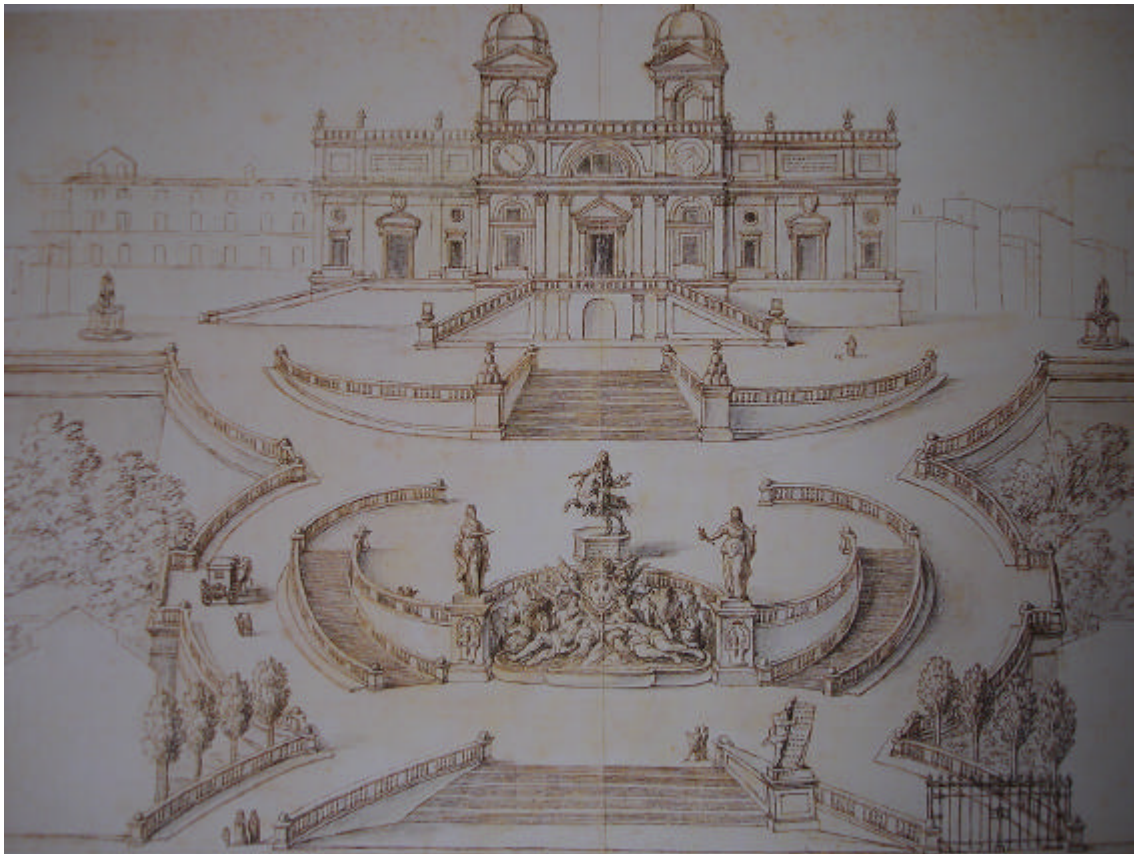


Lám.36.- Borromini: Dibujo de la capilla de los Reyes Magos en el colegio de Propaganda Fide según proyecto de Bernini.

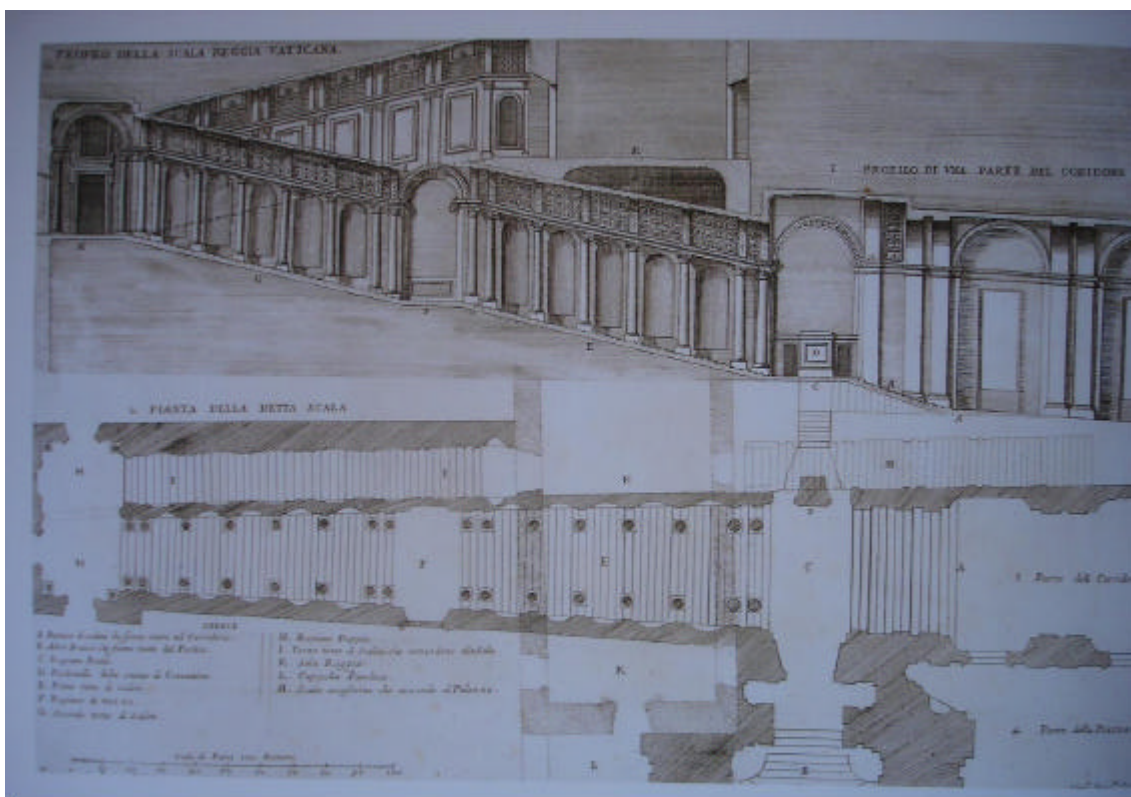


Lám.37.- Plaza de San Pedro del Vaticano





Lám.38.- Elpidio Benedetti: proyecto berniniano para la Plaza de España.



Lám.39.- Carlo Fontana: Planta y alzado de la Scala Regia.



Lám.40.- Plaza de San Pedro del Vaticano, detalle.

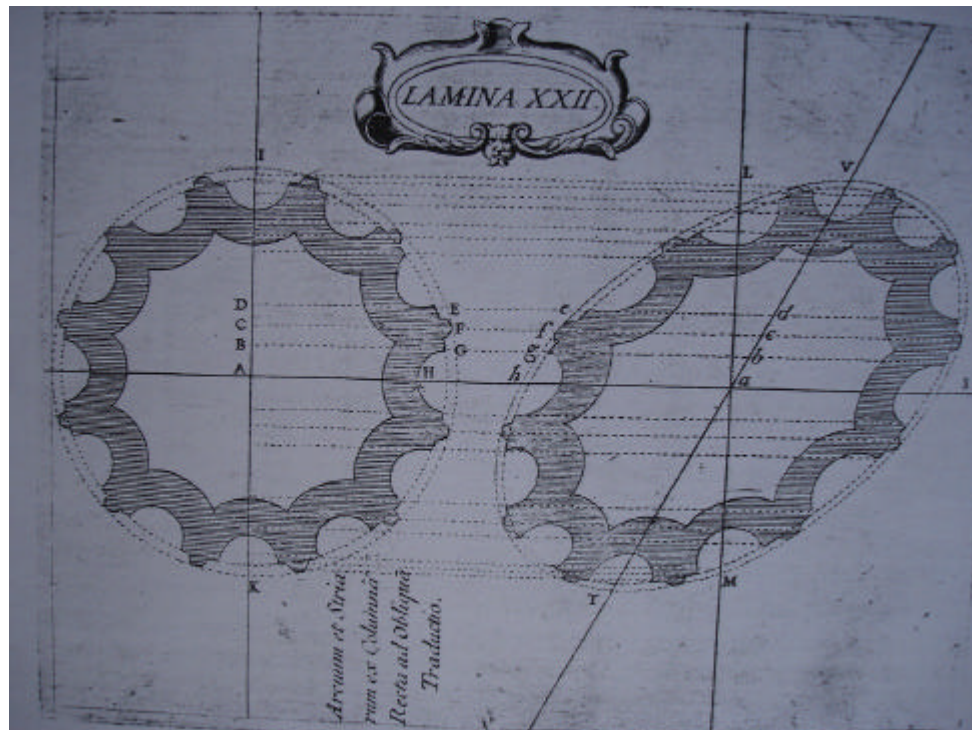


Lám.41.- Plaza de San Pedro del Vaticano: Basa de una pilastra en la plaza recta.

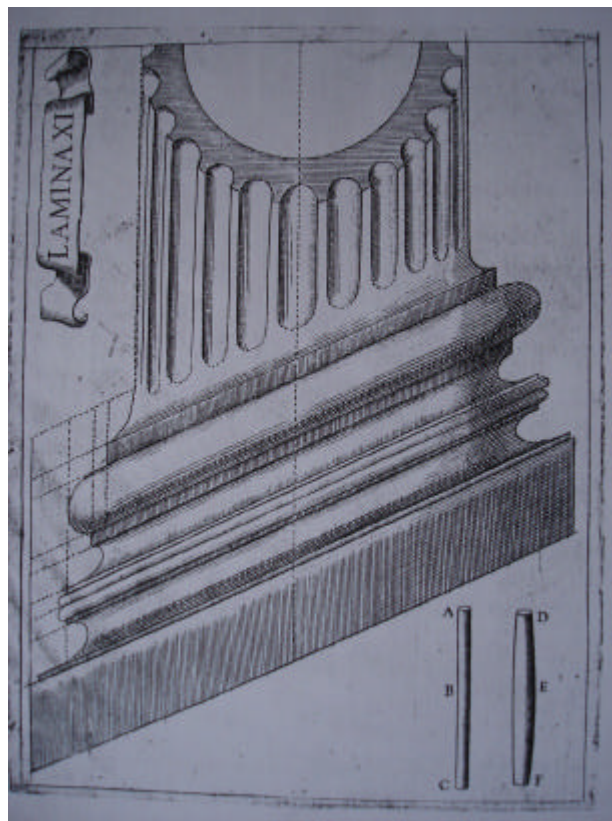




Lám.42.- Sant' Andrea al Quirinale.



Lám.43.- Caramuel: Sección de un fuste estriado recto y otro oblicuo

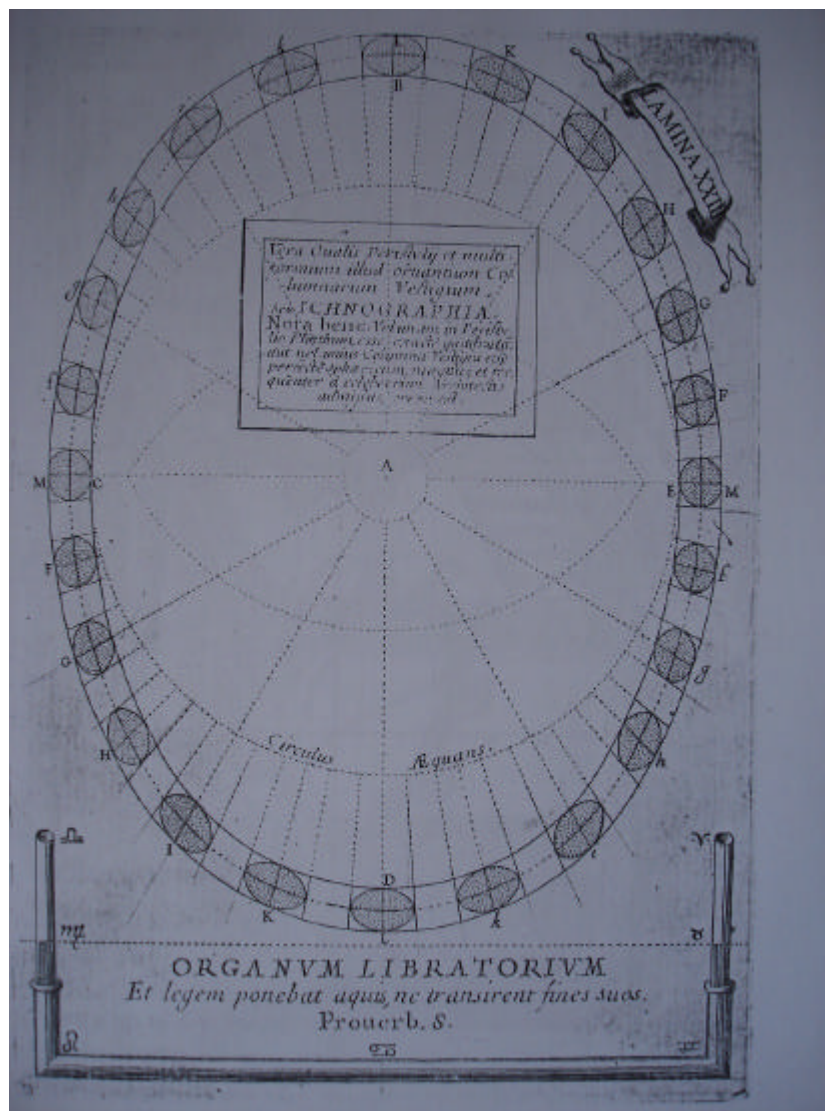


Lám.44.- Caramuel: Basa oblicua.



Lám.45.- Caramuel: Escalera oblicua.



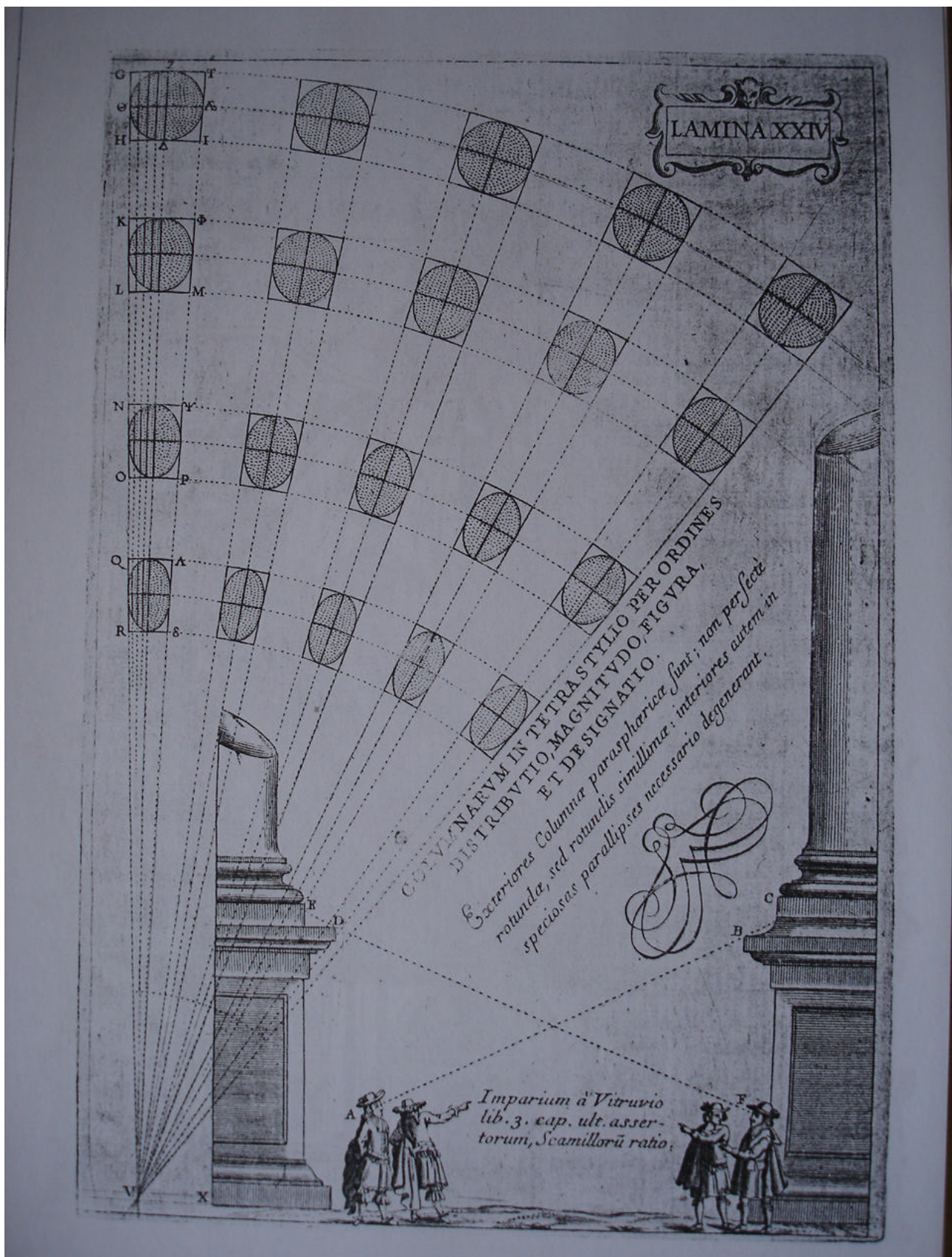


Lám.46.- Caramuel: Planta oval oblicua.



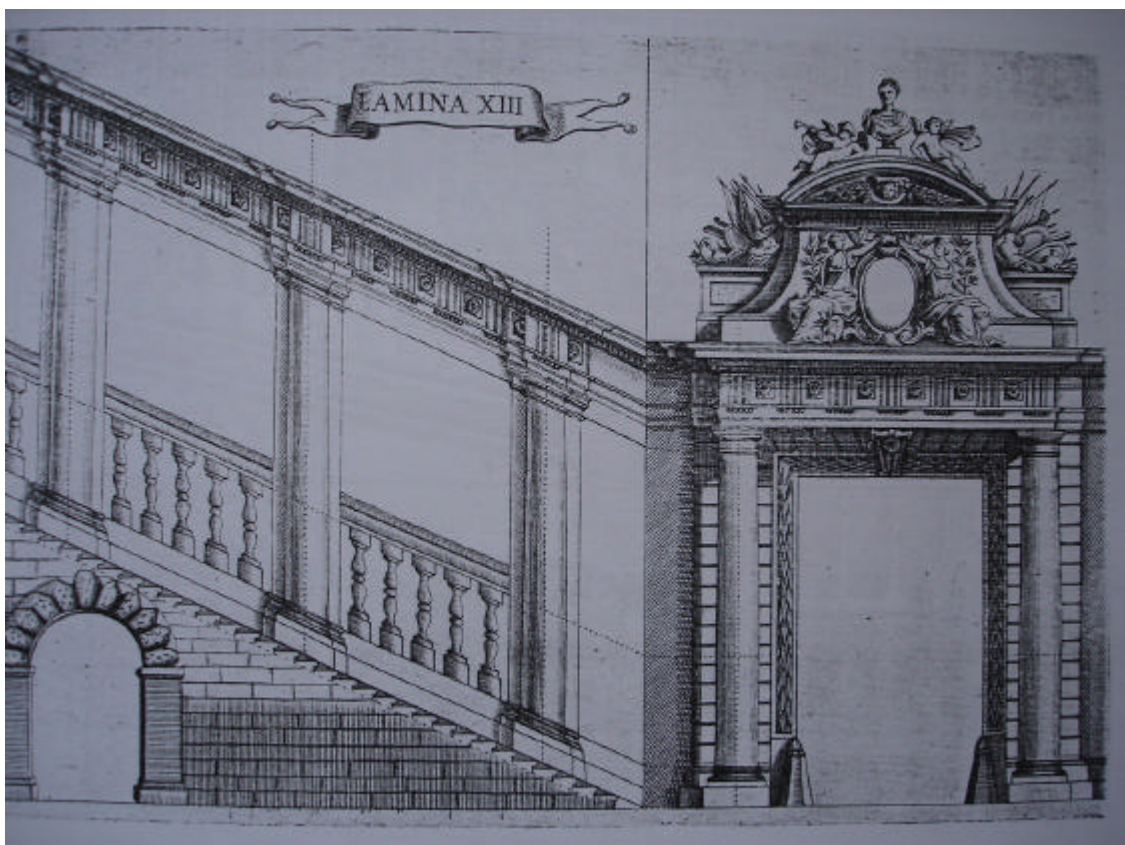
Lám.47.- Caramuel: Capiteles compuestos oblicuo y recto.



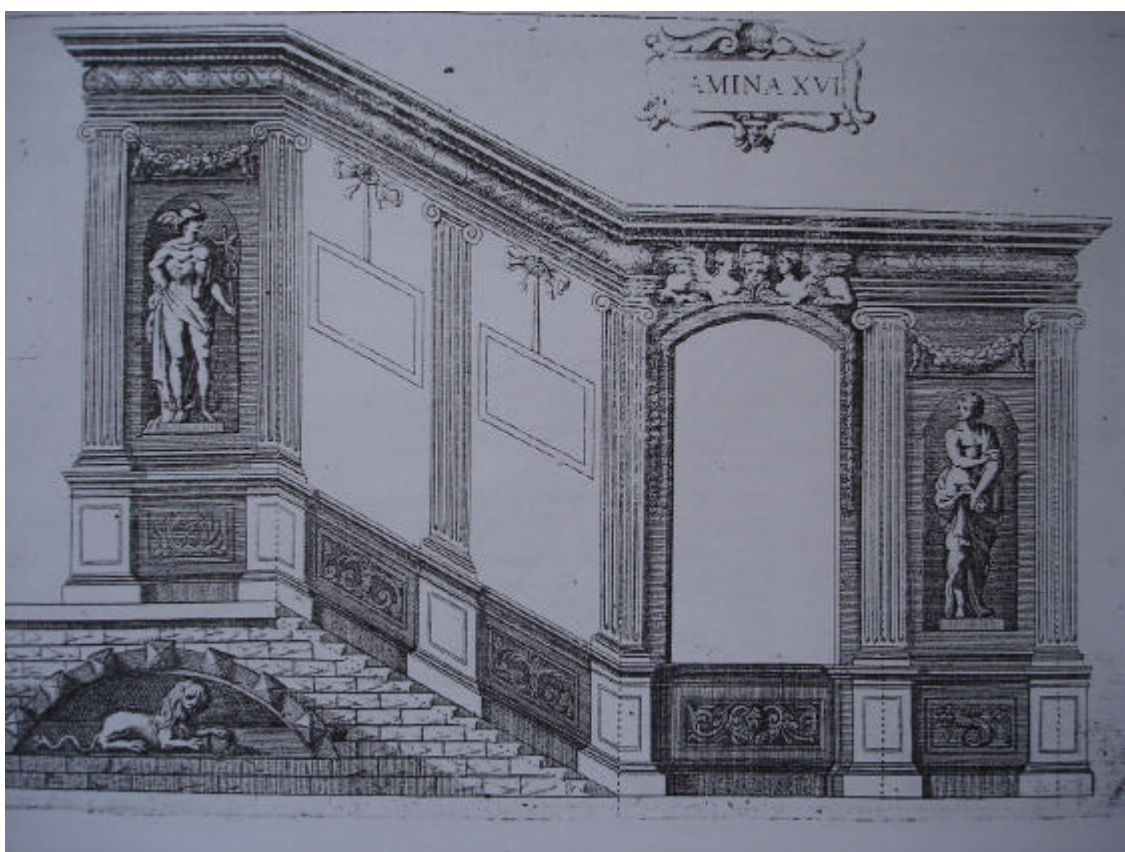


Lám.48.- Caramuel: cuádruple columnata para una plaza oval.



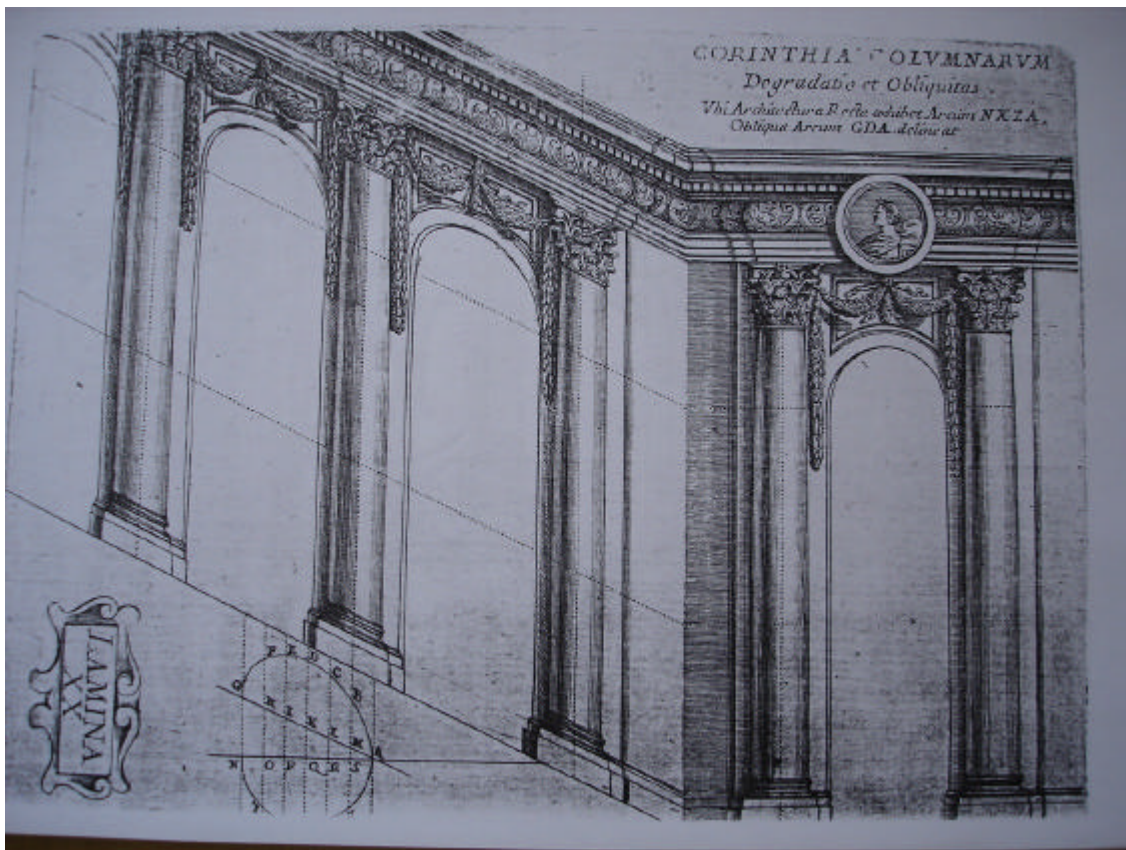


Lám.49.- Caramuel: Escalera con columnas dóricas oblicuas.

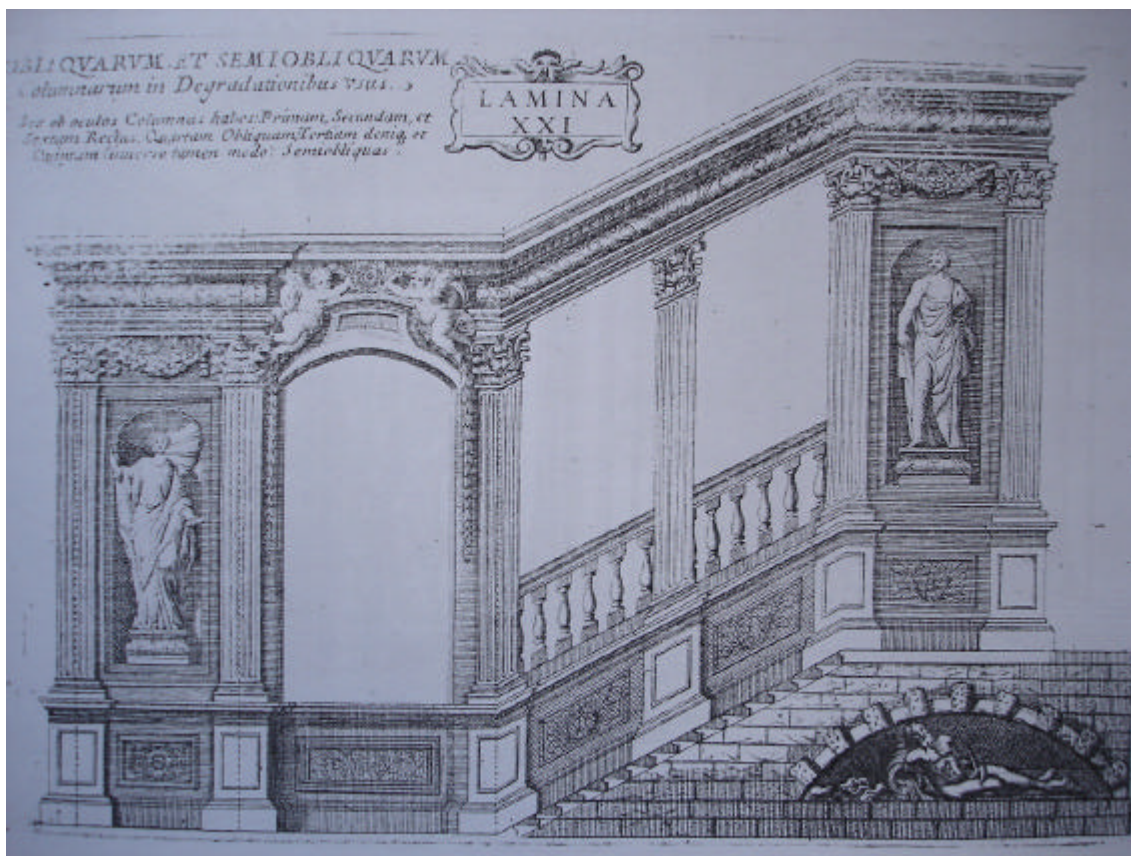


Lám.50.- Caramuel: Escalera jónica con pilastras oblicuas y semioblicuas.





Lám.51.- Caramuel: Escalera oblicua con columnas corintias.



Lám.52.- Caramuel: Escalera corintia con pilastras oblicuas y semioblicuas.